

RECONDIT



Revista digital de l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi núm. 2

núm. 2

desembre 2022

MUSICA MENTIS MEDICINA MAESTAE

Miscel·lània en homenatge a en **JOSEP DOLCET**



Publicacions de la Basílica de Santa Maria del Pi

Revista digital de l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi especialitzada en arxivística, història, història de l'art, musicologia i les seves ciències auxiliars. Les opinions emeses en els textos de la revista són responsabilitat exclusiva dels seus autors.

ISSN 2696-8371

CRÈDITS

Director: Albert Cortés

Sotsdirector: Antoni Albacete

Consell editorial: Margarida Güell

Jordi Sacasas

Joan Sardà

Oriol Fernández

Guillem Gottschalk

Nil Rider

Col·laboradors: Anna María Anglada

Joan Sardà

Pablo F. Cantalapiedra

Tess Knighton

Bernat Cabré

Jordi Sacasas

Disseny portada: Jordi Sacasas

Maquetació: Eva Jiménez

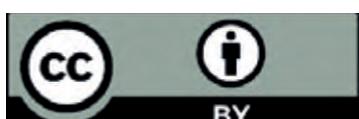
<http://www.apsmp.cat/>

Arxiu Parroquial

Basílica de Santa Maria del Pi

Plaça del Pi, 7, 08002, Barcelona

Reconeixement



This license lets others distribute, remix, adapt, and build upon your work, even commercially, as long as they credit you for the original creation. This is the most accommodating of licenses offered. Recommended for maximum dissemination and use of licensed materials.

SUMARI

Pòrtic	4
<i>Equip de redacció de RECÒNDIT</i>	
Josep Dolcet i la transcripció dels goigs a Sant Josep Oriol, una música de francesc queralt	6
<i>Anna María Anglada</i>	
La Biblioteca Josep Dolcet de l'APSMP: Arxiu, biblioteca i fonoteca especialitzada en musicologia	32
<i>Joan Sardà</i>	
Fuentes medievales con notación musical en el archivo de la basílica de Santa María del Pi de Barcelona	67
<i>Pablo F. Cantalapiedra</i>	
«Puix tot es per major augment del cuto divino»: El paisaje sonoro de las cofradías gremiales de Santa María del Pi, ss. XV-XVII	81
<i>Tess Knighton</i>	
La Confraria de la Santa Espina de l'Església del Pi de Barcelona al segle XVII. Un nou context per a un vell repertori	118
<i>Bernat Cabré</i>	
Les quaranta Hores de Santa Maria del Pi (1691). Un exemple d'art i música per el culte a la Barcelona del segle XVII	144
<i>Jordi Sacasas</i>	

PÒRTIC

El segon número de la Revista Recòndit ja és aquí. Hi hem estat treballant durant tots aquests mesos per oferir-vos-el, i ens atrevim a dir que sorprendrà als lectors per la quantitat (i qualitat) de les novetats que aporten els seus articles. No hi ha millor indicí per evidenciar la bona salut de la que gaudeix l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi, que encara té molt per oferir als investigadors que vulguin venir a treballar els seus fons, i als quals posem a disposició la nostra revista per a publicar-ne els resultats.

Si bé vam dedicar el primer número a publicar la primera part dels articles de les jornades científiques «Barcelona 1807. La gran festa», des del Consell editorial vam acordar que posposaríem la segona part de les publicacions per a un futur proper i aquesta nova entrega la oferiríem en memòria del malaurat amic Josep Dolcet (1961-2020), excel·lent musicòleg, pinenc de soca-rel, i col·laborador habitual de l'Arxiu del Pi, del qual va rescatar nombroses composicions musicals, oblidades entre les pàgines del temps. La família d'en Josep, a més, ha tingut la generositat de donar tot el seu fons personal (arxiu i biblioteca) a l'APSMP, que —un cop ordenat i catalogat— s'obrirà per a tots aquells estudiosos i interessats en la música i la musicologia.

Motius no en faltaven, i és per això que tots els que han col·laborat (autors i editors), han estat encantats de poder contribuir en l'elaboració d'aquesta miscel·lània, que té com a fil conductor la música, la musicologia i Santa Maria del Pi: tres dels temes predilectes d'en Josep Dolcet. Vagi per endavant el nostre humil reconeixement i homenatge.

Així, el lector trobarà dos primers articles dedicats a dues grans aportacions de l'insigne musi-còleg: la transcripció dels goigs polifònics que Francesc Queralt va compondre per les festes de beatificació de Sant Josep Oriol, i que es van poder interpretar de nou l'any 2019 —juntament amb *El Regreso de Baguer*—, en el context dels actes de les jornades de «La gran festa» (entroncant-nos encara amb els articles publicats al primer número d'aquesta revista), i per altra banda l'inventari provisional del seu fons personal —depositat a l'APSMP—, juntament amb una semblança de la seva persona i la notícia de la donació.

Els quatre articles restants són estudis a propòsit de la música i/o funcions musicals dutes a terme a la parròquia del Pi al llarg del temps, aportant tot de novetats i dades inèdites: un primer estudi sobre els fragments de música medieval procedents de l'APSMP, un altre sobre l'aportació de les confraries gremials pinenques —Revenedors i Hortolans— al paisatge sonor de la parròquia (i també de Barcelona), i els dos darrers centrats en dues funcions litúrgiques i musicals de gran importància al Pi, especialment entre els segles XVI i XVII: el ceremonial de la Confraria de la Santa Espina, i la fundació de la festa de les Quaranta Hores.

Esperem que us suscitin el mateix interès que a nosaltres.

Consell editorial



JOSEP DOLCET I LA TRANSCRIPCIÓ DELS GOIGS A SANT JOSEP ORIOL, UNA MÚSICA DE FRANCESC QUERALT

ANNA MARIA ANGLADA (*Malgrat*, 1966) és Musicòloga i professora de música a l'ESO. Màster en Musicologia i Educació Musical (UAB) i Màster de Professorat (UB). Actualment és doctorand a la UAB. Membre de la Societat Catalana de Musicologia. Participa en el Projecte de l'Inventari de Fons Musicals de Catalunya.

RESUM

Francesc Queralt va compondre uns goigs polifònics dedicats a Sant Josep Oriol per tal que fossin interpretats durant les festes de la seva beatificació a Barcelona l'any 1807.

El manuscrit musical, localitzat a la Biblioteca de Catalunya, es va poder interpretar en un concert l'any 2019, gràcies a la transcripció que en va fer el musicòleg Josep Dolcet, traspassat el 2020, el qual fou col·laborador de l'Arxiu de la basílica de Santa Maria del Pi de Barcelona.

El retorn social, després de més de dos-cent anys d'aquesta composició bé mereix un recordatori i un agraiement per la transcripció, que fem extensiu mitjançant aquest petit article.

PARAULES CLAU: Francesc Queralt (1740-1825), Josep Dolcet i Rodríguez (1961-2020), Sant Josep Oriol, goigs, Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi, Biblioteca de Catalunya, musicologia, música religiosa, manuscrit musical.

ABSTRACT

Francesc Queralt composed several polyphonic *goigs* dedicated to Saint Josep Oriol, so they could be performed during his beatification in Barcelona in 1807.

The musical manuscript, which nowadays is kept in the Biblioteca de Catalunya, was performed in a concert in 2019. This was possible thanks to the transcription made by the musicologist Josep Dolcet, who sadly died in 2020. He was also a collaborator of the Archive of the basilica of Santa Maria del Pi in Barcelona.

The social return, at least two hundred years after this composition, deserves a reminder and gratitude for its transcription, which is made through this short article.

KEYWORDS: Francesc Queralt (1740-1825), Josep Dolcet i Rodríguez (1961-2020), Sant Josep Oriol, goigs, Parochial Archive of Santa Maria del Pi, Biblioteca de Catalunya, musicology, religious music, musical manuscript.

Josep Dolcet i Rodríguez (1961-2020), musicòleg insadollable,¹ de qui se'n podria elaborar una extensiva llista d'estudis amb un ampli espectre de la música, era col·laborador de l'arxiu de la Basílica del Pi de Barcelona. El seu darrer treball en aquesta institució fou la transcripció dels goigs *Pues para los cristianos. Gozos al Beato Oriol a 4 y 8 voces con violines flautas y trompas. Para cantarse en la parroquial de San Pedro*, un manuscrit musical del mestre compositor Francesc Queralt que es conserva a la Biblioteca de Catalunya amb el topogràfic M 1526/19.

La transcripció dels goigs, per part de Josep Dolcet, va permetre tenir les partitures per la interpretació musical del concert de l'any 2019. La seqüència del treball consistí en l'obtenció dels originals, el seu estudi i la transcripció. La tasca fou necessària per a l'esdeveniment final que venia acompanyada del segell d'una elaboració delicada i al mateix temps gratificant, ja que el resultat final es destinava a fer-ne un retorn social després de més de dos-cents anys des de la seva composició.

Si ens remeten als orígens d'aquests goigs hem de recular en el temps fins arribar a l'any 1807. El mèrit d'aquesta composició devocional polifònica fou per el seu autor, Francesc Queralt (1740-1825), en tant que compositor de música religiosa i ben situat dins la gamma alta dels mestres de capella de la ciutat de Barcelona a l'entorn de la segona meitat del s. XVIII i fins a principis del XIX. En aquest espai de temps compartí l'activitat musical amb Carles Baguer i Mariner Carlets (1768-1808), amb qui tingué algunes desavinences uns anys abans per la qüestió de l'execució d'un oratori. Dit d'una altra manera, es van disputar el protagonisme de l'estrena d'una obra en un dia assenyalat.

La controvèrsia entre el mestre de capella Francesc Queralt i l'organista Carles Baguer es va produir en la tria de l'oratori que s'havia d'interpretar durant la passió de l'any 1796. Xavier Daufi, en la seva tesi sobre els oratoris de Francesc Queralt n'exposa detalls delsuccés² i la seva resolució, quan finalment la composició d'un oratori de Queralt va ser l'escollida i molt ben rebuda. Sobre aquest fet, a la crònica del Baró de Maldà s'explica que l'organista, Carles Baguer, no assistí a les seves funcions a l'ofici solemne, del que es desprèn l'enfadada mostrada per Baguer per aquesta decisió.

El motiu de la composició dels goigs a Sant Josep Oriol de Francesc Queralt vingué donat per la sumptuositat de la celebració de beatificació d'aquest sant, quan entre els anys 1806 i 1807 a Barcelona s'aplegaren tot un conjunt de noves composicions religioses, entre goigs, càntics i sobretot els oratoris. Les músiques sonaren en diferents temples, en grans parròquies com Sant Pere de les Puelles, Santa Maria del Pi, Santa Maria del Mar, Sants Just i Pastor, Sant Felip Neri i els Josepets de Gràcia. Tots els ambients estaven preparats per acollir una festa de grans dimensions.³ L'organització i la posada en marxa sorgia de la parròquia del Pi, després de la

1. Paraules manllevades a Bernat CABRÉ I CERCÓS, «Josep Dolcet i Rodríguez (1961-2020)», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XIII (2020), p. 7-8.

2. Xavier DAUFI RODERGAS, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII.», Francesc Bonastre. [Tesi doctoral] [en línia]. Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 2001 [11 d'agost de 2022].

3. Descripció de la festa extreta del capítol que Josep M. Gregori dedica en el seu llibre a exposar les músiques i l'ambient generat a l'entorn de la beatificació de sant Josep Oriol, detallant els títols i els compositors que hi tingueren presència. Vegeu: Josep Maria

publicació del decret de la beatificació del Dr. Josep Oriol i Bogunyà, i tot restava a punt per a donar el tret de sortida al gran esdeveniment en què els goigs de Queralt foren estrenats ja que Sant Josep Oriol n'havia estat beneficiat i era el lloc on descansen les seves despulles.

El mestre de capella Francesc Queralt és un dels testimonis de la grandesa que representava ser un compositor d'oratoris, en tant que fou un gènere molt cultivat en la seva època. Les seves obres s'idearen per a conjuntar una gran trama orquestral amb un discurs religiós que traspunava la tendència musical a la majoria dels temples de principis del segle XIX. Ben conegut per les seves composicions d'oratoris,⁴ la seva música es va eixampliar amb uns goigs de format polifònic que representen aquestes característiques instrumentals, al mateix temps que aprofita per a acostar-se a altres gèneres i equiparar-s'hi.

Passaren anys i passaren segles i el dia 24 de gener de 2019 fou el dia escollit per a celebrar el concert a la Basílica del Pi de Barcelona. Ambdós compositors, Queralt i Baguer, foren els protagonistes del mateix concert. En primera instància es dugué a terme la interpretació dels goigs de Queralt i tot seguit, el concert seguia amb l'oratori per a solistes, cor i orquestra de Carles Baguer, *El regreso a Barcelona su patria del Dr. Josef Oriol*. Ambdues composicions havien estat pensades per l'estrena de l'any 1807 dins de les festes, ja esmentades, de la beatificació de Sant Josep Oriol.

Els aniversaris sempre son una bona ocasió per a revifar, recordar, commemorar i reviure fets passats, però posats al dia. La transcripció dels goigs de Queralt, per part de Josep Dolcet, ajudaren a fer-ho realitat.

BIBLIOGRAFÍA

CABRÉ CERCÓS, Bernat, «Josep Dolcet i Rodríguez (1961-2020)», *Revista Catalana de Musicología*, núm. XIII (2020), p. 7-8.

DAUFÍ RODERGAS, Xavier, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII.», Francesc BONASTRE. [Tesi doctoral] [en línia]. Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 2001 [11 d'agost de 2022].

GREGORI CIFRÉ, Josep Maria, *La nissaga canetenca dels músics Milans i la seva relació amb sant Josep Oriol*, Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar, 2014.

GREGORI CIFRÉ, *La nissaga canetenca dels músics Milans i la seva relació amb sant Josep Oriol*, Canet de Mar: Ajuntament de Canet de Mar, 2014, p. 223-228.

4. DAUFI, «Estudi dels oratoris de Francesc Queralt».

GOZOS EN
DEL ABSTINÉNTI
EL BTO. JO-
BENEFICIADO DE LA
DE S. MARÍA DEL PINO EN
PARA CANTARSE
DE SAN PEDRO
DE LA MISMA,
EL SANTO



ALABANZA
SIMO SACERDOTE
SEF ORIOL,
PARROQUIAL IGLESIA
DA CIUDAD DE BARCELONA,
EN LA PÁRROQUIAL
DE LAS PUELLAS
EN LA QUE RECIBIÓ
BAUTISMO.



DUES para los christianos
sois un sol en su oriente :
ORIOL el abstinent
sed luz de vuestros paisanos.

Den Cuch la calle dichosa
pequeño alberge os ofrece,
donde la humildad florece
de vuestra estirpe virtuosa :
vos la hicisteis mas honrosa
sin darla timbres ufano : &c.

Esta Iglesia Parroquial
tiene el honor distinguido
de contaros renacido
en su pila bautismal;
he aqui la gloria inmortal
que hoy cantan sus parroquianos : &c.

Niño, mas sin nifear;
muchacho, con discrecion;
monacillo, ya varon
os acreditá el obrar :
retiro, ayuno y orar
son vuestros frutos tempranos : &c.

Con un serafico ardor
conservasteis la inocencia,
victima de penitencia

** Ora pro nobis Beato Joseph.*

*D*eus, qui Beatum Josephum Confessorem tuum mirabiliter abstinentiae dono, e curationum gratia decorasti
concede, ut a culpis abstinentes in terris, penitentie preium assequamur in celis. Per Christum, &c.

os llorabais pecador:
por vuestro mucho candor
simple os juzgan los mundanos : &c.

De Sacerdotes dechado,
hallan en vos direccions;
maestro de contemplacion,
sois solitario en poblado :
dos vidas os han formado
padre de vuestros hermanos : &c.

Con ser tal vuestra pobreza
que ni para vos llevais,
puesto en camino pagais
por el socio con franqueza:
de moneda es cada pieza
un milagro en vuestras manos : &c.

Al oriente el zelo os guia
para ser martir de Christo;
mas la Virgen, que habeis visto,
por medico acá os envia :
si, que lo sois cada dia,
no con remedios humanos : &c.

La gracia de curaciones
se ve renovada en vos;
vale una cura por dos,
penetrando corazones :

O R E M U S. R. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

os convertis con ambos dones,
dexando alma y cuerpo sanos : &c.

Del Diablo sois perseguido
por quitarle almas perdidas;
vos recibis las heridas,
y el es quien queda vencido :
pues de vos huye corrido
al ver sus ardides vanos : &c.

Por fin es llama el Señor

a recibir la corona,
ni perderá Barcelona
hijo, padre y protector :
aun seréis mas bienhechor
de vuestros conciudadanos : &c.

Gozosa esta clerecia
con su Parroquia, que es vuestra,
miraros por suyo muestra,
y de ello en Dios se glorias :
logren vuestra compañia
ella y los comparroquianos : &c.

V U E L T A.

Ya que entre sus cortesanos
veis á Dios eternamente :
ORIOL el abstinent
rogad por vuestros paisanos.

ANNEX

«Pues para los cristianos sois un sol».

Gozos Al beato Oriol.

Para cantarse en la parroquial de San Pedro.

Francesc Queralt (1740-1825).

Barcelona 1807.

BC M-1526/19.

Transcripció: Josep Dolcet (2019).

Josep Dolcet va fer la transcripció d'aquests goigs al Beat Josep Oriol l'any 2019, coincidint amb l'estrena en època contemporània de l'oratori «El Regreso» d'en Carles Baguer i Mariner, interpretant-se els goigs juntament amb l'oratori d'en «Carlets» el dia 24 de gener d'aquell any a la Basílica del Pi. El memorable concert va ser interpretat pels alumnes del Departament de Música Antiga de l'ESMUC, dirigits per Edmon Colomer, i va resultar un èxit de públic, malgrat el fred de la diada a l'església.

Ambdues obres de la música de la Catedral de Barcelona, una de l'organista (Baguer) i l'altre del mestre de capella (Queralt), actualment dipositades a la Biblioteca de Catalunya, van ser composades en el context de les grandioses festes de beatificació del nou beat, esdevingudes l'estiu de l'any 1807. L'oratori de Baguer havia estat un encàrrec de la confraria de la Minerva del Pi, i va ser interpretat en aquesta església per la capella de música de la Catedral, el 8 de juny, primer dia de les festes, inaugurant així les celebracions. Els goigs s'havien d'interpretar a l'església de sant Pere de les Puelles segons consta al revers de la particel·la del baix del manuscrit, que coincideix amb el full volant del text dels goigs que es repartia i que es conserva a l'Arxiu del Pi.

Per aquesta ocasió, la Biblioteca de Catalunya havia encarregat la transcripció i l'estudi de l'oratori al musicòleg Lluís Bertran, el qual hi continua treballant. L'Arxiu de Santa Maria del Pi, per la seva part, encarregava l'edició, estudi i transcripció dels goigs d'en Francesc Queralt a en Josep Dolcet. Malauradament, la mort del musicòleg va impedir portar a terme el projecte definitiu d'edició. Malgrat això, l'Arxiu, conserva les partitures i altres materials musicals que en Dolcet tenia a punt per us dels músics durant el concert del gener de 2019 i, per tant, encara que no hagi estat un producte totalment acabat, si que és suficient per entendre i interpretar l'obra de Francesc Queralt. Davant d'això i donat que aquest treball va ser la darrera col·laboració d'en Josep amb l'Arxiu del Pi, ens permetem, a tall d'homenatge, afegir en aquest número de la revista la partitura general dels goigs a Sant Josep Oriol que es van interpretar l'any 2019, tal i com en Josep Dolcet la va proporcionar als músics intèrprets, més unes notes que l'acompanyaven, tot esperant que en un futur es pugui realitzar una edició complerta i raonada a partir del que ja va fer el nostre malaguanyat musicòleg i amic.

Equip Recòndit.

Entrada (duo de soprano i tenor amb cor)

Pues para los cristianos
sois un sol en su oriente,
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 1 (solo de contralt)

D'en Cuc la calle dichosa
pequeño albergue os ofrece
donde la humildad florece
de vuestra estirpe virtuosa:
vos la hicisteis más honrosa
sin darla timbres ufanos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 2 (duet de soprano i tenor)

Esta iglesia parroquial
tiene el honor distinguido
de contaros renacido
en su pila bautismal:
he aquí la gloria inmortal
que hoy cantan sus parroquianos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 3 (solo de soprano)

Niño mas sin niñear,
muchacho con discreción,
monacillo ya varón,
os accredita el obrar:
retiro, ayuno y orar
son vuestros frutos tempranos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 4 (tercet de contralt, tenor i baix)

Con un seráfico ardor
conservasteis la inocencia,
víctima de penitencia
os llorabais pecador:
por vuestro mucho candor
simple os juzgan los mundanos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 5 (duet de soprano i tenor)

De sacerdotes dechado
hallan en vos dirección,
maestro de contemplación
sois solitario en poblado;
dos vidas os han formado:
padre de vuestros hermanos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 6 (tercet de contralt, tenor i baix)

Con ser tal vuestra pobreza
que ni para vos lleváis,
puesto en camino pagáis
por el socio con franqueza:
de moneda es cada pieza
un milagro en vuestras manos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 7 (solo de tenor)

Al Oriente el celo os guía
para ser mártir de Cristo,
mas la Virgen que habéis visto
por médico acá os envía:
sí que lo sois cada dña,
no con remedios humanos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 8 (duet de soprano i tenor)

La gracia de curaciones
se ve renovada en vos;
vale una cura por dos:
penetrando corazones
convertís con ambos dones
dejando alma y cuerpo sanos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 9 (tercet de contralt, tenor i baix)

Del Diablo sois perseguido
por quitarle almas perdidas;
vos recibís las heridas
y él es quien queda vencido,
pues de vos huye corrido
al ver sus ardides vanos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 10 (solo de soprano)

Por fin os llama el Señor
a recibir la corona,
ni perderá Barcelona
hijo, padre y protector:
aún seréis más bienhechor
de vuestros conciudadanos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Estrofa 11 (duet de soprano i tenor)

Gozosa esta clerecía,
con su parroquia que es vuestra,
miraros por suyo muestra
y de ello en Dios se gloria:
logren vuestra compañía
ella y los comparroquianos.
Oriol el abstinente,
sed luz de vuestros paisanos.

Tornada (duo de soprano i tenor amb cor)

Ya que entre sus cortesanos
veis a Dios eternamente,
Oriol el abstinente,
rogad por vuestros paisanos.

Adaptació posterior a Sant Antoni Abat

Del món e infern vencedor,
portentós Antonio Abat,
pregueu a nostre Senyor
per qui us té per advocat.

ESTRUCTURA

Entrada (duo de soprano i tenor amb cor)	(52 compassos, tota en La, acaba en semicadència)		(1'17")
<i>Resposta (cor)</i>	(37 compassos, de Fa a La)		(0'55")
Estrofa 1 (solo de contralt)	(41 compassos, tota en La)	CORDA SOLA	(1'20")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 2 (duet de soprano i tenor)	(63 compassos, tota en La)	AMB FLAUTES	(1'32")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 3 (solo de soprano)	(41 compassos, tota en La)	CORDA SOLA	(1'30")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 4 (terceret de contralt, tenor i baix)	(64 compassos, en Re i semicadència de La)	AMB TROMPES, FLAUTA I FAGOT	(1'32")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 5 (duet de soprano i tenor)	(63 compassos, tota en La)	AMB FLAUTES	(1'35")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 6 (terceret de contralt, tenor i baix)	(64 compassos, en Re i semicadència de La)	AMB TROMPES, FLAUTA I FAGOT	(1'35")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 7 (solo de tenor)	(41 compassos, tota en La)	CORDA SOLA	(1'20")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 8 (duet de soprano i tenor)	(63 compassos, tota en La)	AMB FLAUTES	(1'32")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 9 (terceret de contralt, tenor i baix)	(64 compassos, en Re i semicadència de La)	AMB TROMPES, FLAUTA I FAGOT	(1'35")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 10 (solo de soprano)	(41 compassos, tota en La)	CORDA SOLA	(1'20")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Estrofa 11 (duet de soprano i tenor)	(63 compassos, tota en La)	AMB FLAUTES	(1'32")
<i>Resposta (cor)</i>			(0'55")
Tornada (duo de soprano i tenor amb cor)	(52 compassos, tota en La, acaba en semicadència)		(1'17")
<i>Resposta (cor)</i>	(37 compassos, de Fa a La)		(0'55")

Goigs al beat Josep Oriol
“Pues para los cristianos sois un sol”
(1807)

Francesc Queralt
(1740 - 1823)

ENTRADA / TORNADA
Allegretto

Flauto I-II Fagotto Corno I-II Soprano Alto Tenore Basso Violino I Violino II Basso Fl. Fg. Cor. S. A. T. B. V. I V. II B.

12

ff

a 2

Fl.

Fg.

Cor.

S.

A.

T.

B.

V. I

V. II

Vc./Cb.

B.

18

ff

a 2

fl.

Fg.

Cor.

S.

A.

T.

B.

V. I

V. II

Vc./Cb.

B.

ANNA MARIA ANGLADA

26

Fl.

Fg.

Cor.

S.

A.

T.

B.

V. I

V. II

B.

p

f

32

Fl.

Fg.

Cor.

S.

A.

T.

B.

V. I

V. II

B.

poco f

f

f

f

Fl.

Fg.

Cor. a 2

Solo

S. Pues _____ pa - ra los cris - ti - a - nos sois un
A. Ya _____ que_en - tre sus cor - te sa - nos veis a

T. Solo

V. I

V. II

B.

Fl.

Fg.

Cor. f

S. sol, ____ sois un sol en su o - rien - te, en su o - rien - te,
A. Dios, ____ veis a Dios e - ter - na - men - te, e - ter - na - men - te,

T. sol, ____ sois un sol en su o - rien - te, en su o - rien - te,
B. Dios, ____ veis a Dios e - ter - na - men - te, e - ter - na - men - te,

V. I

V. II

B.

ANNA MARIA ANGLADA

Fl.

Fg.

Cor.

S. *sffz*

nos, pai - sa - nos; O - ri - ol el abs - ti - nen - te,
nos, pai *sffz* - nos; O - ri - ol el abs - ti - nen - te,

A. nos, pai - sa - nos; O - - - - ri - ol el abs - ti - nen - te,
nos, pai *sffz* - nos; O - - - - ri - ol el abs - ti - nen - te,

T. nos, pai - sa - nos; O - - - - ri - ol el abs - ti - nen - te,
nos, pai *sffz* - nos; O - - - - ri - ol el abs - ti - nen - te,

B. nos, pai - sa - nos; O - ri - ol el abs - ti - nen - te, sed luz
nos, pai *sffz* - nos; O - ri - el abs - ti - nen - te, sed luz

V. I *f*

V. II *f* Vc.

B. *sffz*

Fl.

Fg.

Cor. *a2* *ff*

S. sed luz de vues - tros pai - sa - nos; O - ri - ol
ro - gad por vues - tros pai - sa - nos; O - ri - ol

A. sed luz de vues - tros pai - sa - nos; O - ri - ol
ro - gad por vues - tros pai - sa - nos; O - ri - ol

T. sed luz de vues - tros pai - sa - nos; O - ri - ol
ro - gad por vues - tros pai - sa - nos; O - ri - ol

B. de vues - tros pai - sa - nos; O - ri - ol

V. I *ff*

V. II *ff* Vc./Cb.

B. *ff*

ANNA MARIA ANGLADA

76

Fl.
Fg.
Cor.
S.
A.
T.
B.
V. I
V. II
B.

el abs - ti - nen - te sed - luz de vues - tros pai - sa -
el abs - ti - nen - te sed - luz de vues - tros pai - sa -

81

§ FINE

Fl.
Fg.
Cor.
S.
A.
T.
B.
V. I
V. II
B.

- - - nos, pai-sa - nos.
- - - nos, pai-sa - nos.

COBLES A SOLO (1, 3, 7, 10)

Fl.

Fg.

Cor.

S. Cobla 3, Cobla 10.
Solo
Ni - ño - mas - sin ni - ma _ el Se - ar, mu - - cho con - dis - cre -
Por fin - os lla - ma_el Se - ñor a re - ci - bir la - co -

A. Cobla 1.
Solo
De'n - Cuc - la ca - lle di - cho - sa pe - - que - ño al - ber - gueos o -

T. Cobla 7.
Solo
Al O - rien - te el ce - lo os guí - a pa - ra ser mär - tir de

V. I

V. II

B.

Fl.

Fg.

Cor.

S. ción, con - dis - cre - ción, na:
ro - na, la - co - ro - - - na:

A. fre - ce, os - o - fre - - - ce

T. Cris - to, de - Cris - - - to,

V. I

V. II

B.

ANNA MARIA ANGLADA

14

Fl.

Fg.

Cor.

S.

mo - na - ci - llo ya ____ va rón, — os a - cre -
ni _____ per - de - rá Bar - ce - lo - na hi - - jo, —

A.

don - de la_hu - mil - dad flo - re - ce de vues - tra_es -

T.

mas la Vir - gen que_ha - béis vis - to por

V. I

V. II

B.

p

p

p

sforzando

21

Fl.

Fg.

Cor.

S.

di - ta cl o - brar, el o - brar:
pa - dre_y pro - tec - tor, pro - tec - tor:

A.

tir - pe vir - tu - o - sa, vir - tu - o - sa:

T.

mé - di - co_a - cá_os en - ví - a, a - cá_os en - ví - a:

V. I

V. II

B.

f

f

f

27

Fl.

Fg.

Cor.

S.

re - ti - ro, a - yu - no y.o - rar son vues - tros fru - tos tem - pra -
aún se - réis más bien - he - chor de vues - tros con - ciu - da - da -

A.

vos la_hi_cis - teis más hon - ro - sa sin dar - la tim - bres u - fa -

T.

sí que lo sois ca - da dí - a, no con re - me - dios hu - ma -

V. I

p

V. II

p

B.

p

ANNA MARIA ANGLADA

COBLES A DUO (2, 5, 8, 11)

The musical score consists of six staves. The top four staves (Flute, Bassoon, Horn, Clarinet) are grouped under the title "COBLES A DUO (2, 5, 8, 11)". The bottom two staves (Trombone and Double Bass) are grouped under "V. I", "V. II", and "B.". The music is in 3/4 time, with a key signature of three sharps. The Flute and Bassoon play eighth-note patterns. The Horn and Clarinet play sustained notes. The Trombone and Double Bass play eighth-note patterns. The Double Bass has a prominent bass line.

9

The musical score continues from measure 9. The top four staves (Flute, Bassoon, Horn, Clarinet) are silent. The bottom two staves (Trombone and Double Bass) are grouped under "V. I", "V. II", and "B.". The Trombone and Double Bass play eighth-note patterns. The Double Bass has a prominent bass line. The music is in 3/4 time, with a key signature of three sharps.

Fl.

Fg.

Cor.

S.

T.

V. I

V. II

B.

17

Es - ta_i - gle - sia pa - rro - quial
De_____ sa - cer - do - tes de - cha - do
La_____ gra - cia de cu - ra - cio - nes
Go - - zo - sa es-ta cle - ri - cí - a

Es - ta_i - gle - sia pa - rro - quial
De_____ sa - cer - do - tes de - cha - do
La_____ gra - cia de cu - ra - cio - nes
Go - - zo - sa es-ta cle - ri - cí - a

p p f

Fl.

Fg.

Cor.

S.

T.

V. I

V. II

B.

24

tie - ne el ho - nor dis - tin - gui - do, dis - - - tin - gui - do
ha - llan en vos di - rec - ción, di - - - rec - ción,
se ve re - no - va - da en vos, en vos;
con su pa - rro - quia que es vues - tra, que es vues - tra

tie - ne el ho - nor dis - tin - gui - do, dis - - - tin - gui - do
ha - llan en vos di - rec - ción, di - - - rec - ción,
se ve re - no - va - da en vos, en vos;

p p

ANNA MARIA ANGLADA

31

Fl.

Fg.

Cor.

S.

T.

V. I

V. II

B.

pizz.

pizz.

p

poco f

38

Fl.

Fg.

Cor.

S.

de con ta - ros re - na ci - do
ma - es - tro de con - tem-pla - ción
va - le u - na cu - ra por dos:
mi - ra - ros por su - yo mues-tra

T.

de con ta - ros re - na ci - do
ma - es - tro de con - tem-pla - ción
va - le u - na cu - ra por dos:
mi - ra - ros por su - yo mues-tra

V. I

arc

V. II

B.

en____su pi - la bau - tis - mal, bau - tis -
sois so - li - ta - rio en____po - bla-do, en____po -
pe - ne - tran - do co - ra - zo-nes, co - ra -
y____ de e - llo.en Dios - se glo - rí - a, se - glo -

en____su pi - la bau - tis - mal, bau - tis -
sois so - li - ta - rio en____po - bla-do, en____po -
pe - ne - tran - do co - ra - zo-nes, co - ra -
y____ de e - llo.en Dios - se glo - rí - a, se - glo -

f

p

f

p

Fl.

Fg.

Cor.

S. mal: he a quí la glo - ria_in mor - tal que hoy can - tan sus pa - rro-
bla - do; dos vi - das os han for - ma - do: pa - dre de - vues - tres her-
zo - nes con - ver tís con am - bos do - nes de - jan - do al - ma_y cuer - po
rí - a: lo - gren vues - tra com - pa - ní - a e - lla_y los com - pa - rro-

T. mal: he a - quí la glo - ria_in mor - tal que hoy can - tan sus pa - rro-
bla - do; dos vi - das os han for - ma - do: pa - dre de - vues - tres her-
zo - nes con - ver tís con am - bos do - nes de - jan - do al - ma_y cuer - po
rí - a: lo - gren vues - tra com - pa - ní - a e - lla_y los com - pa - rro-

V. I { f p

V. II { f p

B. { f p

a la Resposta (de ♩ a §)

Fl.

Fg.

Cor.

S. quia - nos, que hoy can - - - tan sus - pa - rro - quia-nos.
ma - nos, pa - dre de - vues - tres her - - - ma - nos.
sa - nos, de - jan - do al - ma y - cuer - po sa - nos.
quia - nos, e - lla_y los com - pa - rro - qui - nos.

T. quia - nos, que hoy can - - - tan sus - pa - rro - quia-nos.
ma - nos, pa - dre de - vues - tres her - - - ma - nos.
sa - nos, de - jan - do al - ma y - cuer - po sa - nos.
quia - nos, e - lla_y los com - pa - rro - qui - nos.

V. I {

V. II {

B. {

ANNA MARIA ANGLADA

COBLES A TRES (4, 6, 9)

Fl.

Fg.

Cor.

A.

T.

B.

V. I

V. II

B.

The musical score consists of six staves for Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cor.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and two Violins (V. I and V. II). The instrumentation includes a bassoon, two flutes, two clarinets, two alto voices, two tenor voices, one bass voice, and two violins. The score is set in 3/4 time with a key signature of two sharps. The vocal parts sing in three-part harmony. The violins play eighth-note patterns, while the bassoon provides harmonic support. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*, as well as articulation marks like *pizz.* and *3* indicating triplets. The vocal parts sing in three-part harmony.

Fl.

Fg.

Cor.

A.

T.

B.

V. I

V. II

B.

The musical score continues with six staves for Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cor.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and two Violins (V. I and V. II). The instrumentation remains the same. The score is set in 3/4 time with a key signature of two sharps. The vocal parts sing in three-part harmony. The violins play eighth-note patterns, while the bassoon provides harmonic support. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*, as well as articulation marks like *3* and *arco*. The vocal parts sing in three-part harmony.

14

Fl.

Fg.

Cor.

A.

T.

B.

V. I.

V. II.

B.

20

Fl.

Fg.

Cor.

A.

T.

B.

V. I.

V. II.

B.

ANNA MARIA ANGLADA

26

Fl.

Fg.

Cor.

A. la i - no - cen - ci - a, la i - no - cen - - - cia,
vos lle - vásis, lle - das, al - mas per - di - das;
mas per - di - das,

T. la i - no - cen - ci - a, la i - no - cen - - - cia,
vos lle - vásis, lle - das, al - mas per - di - das;

B. con - ser - vas - teis, con - ser - vas - teis la i - no - cen - - - cia,
que ni pa - ra vos, ni pa - ra vos lle - vásis,
por qui - tar - le, por qui - tar - le, al - mas per - di - das;

V. I

V. II

B.

31

Fl.

Fg.

Cor.

A.

T.

B.

V. I

V. II

B.

38

Fl.

Fg.

Cor.

A.

víc - ti - ma _____ de pe - ni - ten - cia os _____ llo - ra - bails
pues - - - to en ca - mí - no pa - gáis _____ por _____ el _____ so - cí o
vos _____ re - ci - bís - las he - ri - das y - él _____ es - quién -

T.

víc - ti - ma _____ de pe - ni - ten - cia os _____ llo - ra - bails
pues - - - to en ca - mí - no pa - gáis _____ por _____ el _____ so - cí o
vos _____ re - ci - bís - las he - ri - das y - él _____ es - quién -

B.

vic - ti - ma de pe ni - ten - cia
pues-to_en ca - mí - no pa - gáis -
vos re - ci - bís, sí, las he - ri - das

V. I

pizz.

V. II

pizz.

B.

f

44

Fl.

Fg.

Cor.

A.

pe - ca - dor, _____ pe - - - - ca - dor: _____ por -
con - fran - que - za, con - - - - fran - que - za: _____ de mo -
que - da ven - ci - do, que _____ da ven - ci - do, _____ pues de

T.

pe - ca - dor, _____ pe - - - - ca - dor: _____ por -
con - fran - que - za, con - - - - fran - que - za: _____ de mo -
que - da ven - ci - do, que _____ da ven - ci - do, _____ pues de

B.

os llo - ra - bails, os llo - ra - bails pe - ca - dor:
por el so - cí o, por el so - cí o con fran - que - za: _____
y - él es quien, sí, él es quien que - da ven - ci - do,

V. I

arco

V. II

f

B.

p

f

ANNA MARIA ANGLADA

50

Fl.

Fg.

Cor.

A.

vues - tro mu-cho can - dor sim-ple_ os juz - gan los - mun - da -
ne - da_es ca - da pie - za un mi - la gro_en vues - tras ma -
vos hu - ye co rri do al ver sus ar - di - des va -

T.

vues - tro mu-cho can - dor sim-ple_ os juz - gan los - mun - da -
ne - da_es ca - da pie - za un mi - la gro_en vues - tras ma -
vos hu - ye co rri do al ver sus ar - di - des va -

B.

por - vues - tro mu-cho can - dor sim-ple_ os juz - gan los - mun -
de mo - ne - da es ca - da pie - za un mi - la gro_en vues - tras
pues de vos - hu - ye co rri do al ver sus ar - di - des

V. I {

V. II {

B. {

p

a la Resposta (de Θ a \S)

57

Fl.

Fg.

Cor.

A.

nos, sim - ple_ os juz - gan los - mun - da - nos, los - mun - da - nos.
nos, un mi - la - gro_en vues - tras ma - nos, en - vues - tras ma - nos.
nos, al - ver sus ar - di - des va - nos, ar - di - des va - nos.

T.

nos, sim - ple_ os juz - gan los - mun - da - nos, los - mun - da - nos.
nos, un mi - la - gro_en vues - tras ma - nos, en - vues - tras ma - nos.
nos, al - ver sus ar - di - des va - nos, ar - di - des va - nos.

B.

da - nos, sim - ple_ os juz - gan los - mun - da - nos.
ma - nos, un mi - la - gro_en vues - tras ma - nos.
va - nos, al - ver sus ar - di - des va - nos.

V. I {

V. II {

B. {

f

LA BIBLIOTECA JOSEP DOLCET DE L'APSMP: ARXIU, BIBLIOTECA I FONOTECA ESPECIALITZADA EN MUSICOLOGIA

JOAN SARDÀ ha treballat en el món editorial com a traductor, corrector i autor de llibres sobre música i cinema. En el marc de la seva vinculació de fa anys a l'Arxiu del Pi, actualment s'ocupa dels fons de la Biblioteca Dolcet.

RESUM

Es dona notícia del moment actual en la instal·lació de la Biblioteca Dolcet, sorgida arran de la donació de diferents materials per part de la família del musicòleg. L'especialització en música antiga i en el repertori català n'és el tret més distintiu, encara que abasta tota mena d'expressió musical.

Una vegada en funcionament, llibres, partitures, CDs i altra documentació i recursos constituiran un valuós punt de referència per a l'estudiós i l'aficionat a la música.

PARAULES CLAU: Musicologia, música antiga, biblioteca, llibres, partitures.

ABSTRACT

news is given of the current moment in the installation of the Dolcet Library, which arose as a result of the donation of different materials by the musicologist's family. The specialization in early music and the Catalan repertoire is its most distinctive feature, although it covers all kinds of musical expression.

Once operational, books, sheet music, CDs and other documentation and resources will be a valuable reference point for the music scholar and fan.

KEYWORDS: Musicology, Ancient Music, library, books, sheet music.

1. LA BIBLIOTECA JOSEP DOLCET

La Biblioteca Josep Dolcet, adscrita a l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi, creada a partir de la generosa donació de la família del notable musicòleg barceloní, esdevindrà quan estigui

en ple funcionament, un centre d'estudi i d'investigació per a estudiosos de la música i públic interessat en el fenomen musical.

Josep Dolcet (Barcelona, 1961-2020), com a musicòleg, va ser una persona clau en la recuperació del patrimoni musical català. Els seus estudis sobre el Barroc i el Classicisme i les investigacions sobre compositors com ara Tomàs Milans, Domènec Terradellas, els germans Pla, Vicent Martín i Soler, Ferran Sor i Ramon Carnicer, així com els més moderns Albéniz i Granados, són fites d'una trajectòria meritíssima.

Format al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, Dolcet es va doctorar en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Com a musicòleg, es va iniciar a l'antic Instituto Español de Musicología del CSIC. Al llarg de la seva vida va participar en la redacció d'obres de divulgació com *Dansa i música. Barcelona 1700* i *Un sol món, músiques diverses. Guia del Museu de la Música de Barcelona*.

Així mateix, va col·laborar amb diverses institucions com el Gran Teatre del Liceu o el Museu d'Història de Barcelona, a més d'assessorar a grups musicals com l'Orquestra de Cadaqués, Vespres d'Arnadí o el Cor Francesc Valls. Fundador i president de la Societat Sor de Barcelona, també va ser membre de la Societat Catalana de Musicologia (SCMUS) de l'Institut d'Estudis Catalans.

Cal destacar que Dolcet va fer una tasca infatigable com a editor, en tant que co-fundador de l'editorial i segell discogràfic Tritó.

La vinculació de Dolcet amb el Pi ve de lluny i, a part de la familiar, es va manifestar de molt diverses maneres. A partir de les recerques a l'Arxiu, va fer conferències, presentacions de concerts, i fins i tot va participar, en el paper del compositor Milans, en les representacions de «El Doctor Pa i Aigua. Retaule de Sant Josep Oriol».

Arran del sobtat traspàs del musicòleg l'any 2020, la família de Josep Dolcet va voler que les seves col·leccions musicològiques fossin preservades al Pi. Un equip de personal de l'Arxiu amb l'ajut de voluntaris, en presència de la família, es va encarregar de seleccionar els volums i els materials més adients i traslladar-los al nou emplaçament, a l'àtic restaurat de la casa rectoral de la Basílica.

Com a tota biblioteca d'avui dia, la Dolcet comptarà, a més de llibres, amb registres sonors i audiovisuals, a més d'una nodrida documentació que Dolcet va fer servir per als seus estudis i treballs editorials i que forma el seu arxiu personal, que ara s'ha començat a inventariar.

Pel que fa al fons bibliogràfic és, encara, en fase de catalogació, Primerament, s'ha inventariat el fons d'edicions de partitures, amb un total de quaranta caixes d'arxiu, amb més de set-centes obres de repertori de totes les èpoques, des del segle XVI al segle XX.

Cal destacar reculls importants de compositors com el Pare Antoni Soler, Carles Baguer, estretament vinculat al Pi, Ferran Sor, Enric Morera, Juan Crisóstomo de Arriaga o Enric Granados, enmig de mostres d'autors com Bach, Scarlatti, Mozart, Händel, Beethoven o Chopin.

Pel que fa als llibres, si comencem amb les obres de referència (enciclopèdies, diccionaris, històries de la música i catàlegs d'obres i recursos musicals), podem comptar-ne al voltant de cincents volums, encapçalats per els dotze de la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, en la qual participà Dolcet, i els vint del célebre *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Les dues col·leccions són un indicatiu de l'especificitat de la Biblioteca Dolcet, especialitzada en la música catalana, sobretot l'antiga, sense menystenir en cap moment el context mundial.

Després vindria la part més important, nuclear, de la Biblioteca, dedicada a l'estudi i anàlisi de la música antiga, que aplica uns quatre-cents volums. Cal destacar les decisives edicions de la

Biblioteca de Catalunya, del Monestir de Montserrat i dels Instituts Musicològics del Consell Superior d'Investigacions Científiques, amb les transcripcions canòniques dels insignes Felip Pedrell, Mn. Higiní Anglès i d'altres. A més d'altres obres que tracten de diferents moviments de signe tradicional i folklòric.

Segueix una part dedicada a biografies, monografies i tractats sobre músics, compositors i intèrprets, ben nodrida amb cinc-cents volums que abasten tota la història de la música de concert. Una important mostra de col·leccions de revistes de musicologia completa el vessant musical, primordial en la Biblioteca Dolcet.

També en formen part, més enllà de la temàtica musical i en nombre de quatre-cents volums, llibres d'història, en especial de Catalunya i Barcelona, assaig divers i novel·la, que complemen-ten el llegat bibliogràfic, i que són ben útils per a una adient contextualització.

En el fons llibresc de la Biblioteca s'hi poden trobar partitures i llibres amb dedicatòries dels autors, amb el consegüent valor afegit. Alguns dels volums són especials, per no trobar-se gaire a l'abast, ja sigui per una tirada curta, o per la seva curiositat.

Val a dir, que tot i no estar en funcionament, ja s'han registrat demandes concretes per part de professionals, perquè sabien que en pocs llocs més podrien trobar certes obres.

La biblioteca també conté abundant documentació de Josep Dolcet, feta servir en els seus treballs d'investigació per a l'edició musical, amb facsímils de partitures d'obres importants, estudiades i anotades. Tot un material inèdit per als estudiosos més interessats.

Així mateix, cal comptar amb una altra documentació, de caire més públic, referida a la vida musical barcelonina i d'arreu, amb programes de concert, fullets, cartells i separates de revistes. A més, la Biblioteca també conté una representativa col·lecció d'instruments musicals.

Pel que fa als registres sonors, la Biblioteca Dolcet tindrà entre els seus fons centenars de CDs, amb enregistraments de primera línia pel que fa a la música antiga i a tota la història de la música de concert.

Amb el temps, i gràcies en part a les noves tecnologies, s'hi aniran afegint filmacions dels concerts «Vespres d'Antiga», fets amb col·laboració amb l'ESMUC, i també d'altres que han tingut lloc a la Basílica. A més d'enregistraments fílmics inèdits de les més variades expressions musicals captats en diversos escenaris.

Així, doncs, la Biblioteca Dolcet es constituirà en un arxiu de documentació musical, en una seu com la Basílica del Pi, de sempre relacionada amb la música, en ple centre de la ciutat, obert a tothom, que preservarà els seus fons i en garantirà l'accés al públic, especialitzat o no. La seva originalitat la farà destacar entre d'altres centres ja existents.

En aquesta línia, cal esmentar que, en una estança contigua a la Biblioteca, s'hi establirà l'important arxiu de l'Orfeó Laudate, amb tota la documentació de la seva llarga i reconeguda trajectòria. Actualment, també en procés d'elaboració, aquesta cessió és una nova mostra del vincle del Pi amb la música.

En saber el projecte de la Biblioteca Dolcet, hi ha hagut persones que, molt amablement, han fet entrega de documentació diversa que té cabuda en el projecte global. A tothom que hi ha contribuït, l'agraïment més sincer. I no cal dir, que tota aportació serà benvinguda en el futur.

En aquest sentit, es compta amb una donació de material divers que complementaria de forma decisiva la Biblioteca, perquè sense que estigui desproveïda de material antic o de música de concert, està encarada a la música popular del segle XX, allà on, en certa manera, conclou el llegat de Josep Dolcet.

Aquesta primera nota sobre la Biblioteca Dolcet, es fa en la confiança que, amb el temps, el projecte seguirà com està previst i podrà condicionar-se amb la millor resolució.

2. LA COL·LECCIÓ D'EDICIONS DE PARTITURES

Una part important del Fons Dolcet com dèiem és la col·lecció d'edicions musicals. La part central d'aquesta col·lecció és constituïda pels materials de l'Editorial Tritó que Josep Dolcet, com a editor, havia preparat o n'era participant. A partir d'aquests conjunt embrionari de partitures es va anar creant la col·lecció amb aportacions d'origen divers que en Dolcet va anar recopilant. Val a dir que al fons inicial cedit pel musicòleg s'hi ha anat afegint també materials que conservava l'APSMP i adquisicions diverses fetes en els darrers temps des de l'arxiu, moltes, resultat de la col·laboració del Pi amb el departament de Música Antiga de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) per una banda i amb el projecte IFMUC d'Inventari dels Fons Musicals de Catalunya que lidera el musicòleg Josep Maria Gregori i Xifré.

La col·lecció consta de 4 metres lineals de documentació, bàsicament impresos editats durant els segles XX i XXI, i abasta autors i composicions des del segle XVI fins al XXI, principalment autors de l'àmbit hispànic en general i català en particular.

El seu accés serà lliure a la consulta un cop s'hagi enllestit l'inventari de la biblioteca de la que, en realitat, constitueix una secció. Està dipositada a l'àtic restaurat de la rectoria de Santa Maria del Pi i es podrà consultar a la sala de lectura de l'Arxiu.

Adjuntem a la notícia l'inventari provisional d'aquesta col·lecció.

UNITAT Instalació	AUTOR	TÍTOL	SUBTÍTOL	EDICIÓ
D008	Aguilera de Heredia, Sebastián	Obras para órgano		Estudi i transcripció Lothar Siemens Hernández. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D040	Albareda, Macià	Salve Regina, per a 7 veus	Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	Transcripcions Josep M. Gregori i Bernat Cabré. Conté programa de concert de música barroca
D029	Albéniz, Isaac	Marcha Militar para piano	«por el niño de 8 años Isaac de Albéniz»	Facsímil 1a edició
D029	Albéniz, Isaac	Salmo VI del Oficio de Difuntos	Para 4 voces mixtas	Edició i revisió Jacinto Torres
D029	Albéniz, Isaac	Iberia II		Revisió integral i Edició Urtext de Guillermo González
D039	Albéniz, Isaac / Halffter, Cristóbal	Rapsodia española para piano y orquesta		
D014	Albéniz, Mateo	Sonata (en Re mayor)		Revisió Miguel Dochado
D001	Alberch i Vila, Pere	El Bon Jorn		Transcripció i estudi Josep M. Gregori
D034	Albert, Lluís	Nadales tradicionals catalanes I	7 cançons populars de Nadal, per a dues flautes soprà, aptes per ésser cantades. Amb les lletres i els acords per l'acompanyament a la guitarra, piano o acordió	

D034	Albert, Lluís	Nadales tradicionals catalanes II	7 cançons populars de Nadal, per a dues flautes soprà, i contralt, aptes per ésser cantades. Amb les lletres i els acords per l'acompanyament a la guitarra, piano o acordió	
D034	Albert, Lluís	Ballets populars catalans. Recull II	8 ballets harmonitzats per a dues flautes i guitarra	
D034	Albert, Lluís	Ballets populars catalans. Recull I	8 ballets harmonitzats per a dues flautes soprà i guitarra	
D034	Albert, Lluís	Duets de Gluck	4 duets transcrits per a dues flautes i guitarra	
D008	Amon, Fr. Blasius	Ave María	A cuatro voces desiguales	
D014	Anglès, Rafael	Cinco pasos para órgano		Transcripció i próleg José Climent. Conté autògrafs Josep Dolcet
D001	Anònim	Resercada, Baixetes, Minuets	Flauta dulce o travesera, violín, oboe y bajo continuo. Partitura i partitelles	Transcripció i realització Romà Escalas. Conté autògrafs i fotocòpies (partitura Resercada A3, 1691)
D001	Anònim	Nunc dimittis, a 11.		Transcripció i estudi Francesc Bonastre
D002	Anònim	El cant de la Sibil·la	Una lectura interpretativa per a veu, cor i orgue	Edició Josep Maria Gregori i Guido Iotti. Conté full del cor de cambra Francesc Valls sobre El cant de la Sibil·la a la Catedral de Barcelona (2010)
D002	Anònim	El manuscrito M971 de la Biblioteca de Catalunya (Misa de Barcelona)		Estudi i transcripció Mª Carme Gómez Muntané
D002	Anònim	Madrigales y canciones polifónicas		Transcripció Maria Teresa Oller. Estudi Manuel Palau
D003	Anònim	18 Danses Anònimes del segle XVIII	Per a un instrument melòdic i baix continu	Revisió i edició Josep Dolcet. Conté autògrafs
D005	Anònim	Tonos de Palacio	Música per a tecla, arpa i vihuela (segles XVI-XVII) de la col·lecció de Fr. Antoni Martí i Coll	Estudi i transcripció Julián Sagasta Galdós. Conté autògrafs Josep Dolcet
D005	Anònim	La tradición del canto del «Passio» en Aragón	Pasiones de los siglos XV, XVI y XVII de las catedrales de Albarracín (Teruel), Gerona, Segorbe (Castellón) y Zaragoza	Transcripció i estudi José V. González Valle
D005	Anònim	Obras a tres voces del MS. 2-3 (ss. XV-XVI) de la catedral de Tarazona	Motetes, Antífona, Magnificat y Misas de Alonso de Alba, Pedro Escobar, Joan Segovia, Quixada y Joan Almorox (ss. XV-XVI)	Presentació i transcripció Pedro Calahorra Martínez
D007	Anònim	Tonos humanos del siglo XVII	Para voz solista y acompañamiento de tecla	Transcripció i realització Miquel Querol Gavaldà. Ex-libris Josep Dolcet
D008	Anònim	Villancicos y romances	A tres y cuatro voces mixtas	Transcripció Miquel Querol
D008	Anònim	Tres Nadales Catalanes	«Jesús és nat (el desembre congelat)», «Anem, pastors, anem», «Vetllau, vetllau»	Estudi i transcripció Francesc Bonastre i Josep M. Gregori
D018	Anònim	Canción de cuna	de «El gurrumino»	Transcripcions per a cant i piano José Subirà

D019	Anònim	Cançoner de la Garrotxa		Transcripció i realització Francesc Civil i Castellví. Conté «Las poesías catalanas del manuscrito musical de Olot» de Josep Romeu Figueras. Les pàgs. 109 a 112 són fotocòpies.
D023	Anònim	Romance		
D018	Aranaz, Pedro	La maja limonera	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització José Subirà
D033	Artés, Josep M. (pvre.)	Missa de Sant Joan Baptista, Op. 152		Dedicatòria autògrafa de l'autor a Mn. Rosendo Ametller
D039	Attaingnant, Pierre	Pariser Tanzbuch 1530 für Blockflöten-Chor oder andere Melodie Instrumente Heft 1		Edició F. J. Giesbert. Conté autògrafs Josep Dolcet
D039	Attaingnant, Pierre	Pariser Tanzbuch 1530 für Blockflöten-Chor oder andere Melodie Instrumente Heft 2		Edició F. J. Giesbert
D022	Austin, Frederic	Gay's The Beggar's Opera 1728		Conté fulls amb autògrafs de Josep Dolcet
D003	Autors diversos	Contradances Olotines i altres balls de l'Arxiu de Sant Esteve		Edició i estudi Xavier Pallàs, Josep Pujol i Carme Monells
D006	Autors diversos	Spanish Art Song in the Seventeenth Century	Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume XLIX	Edició John H. Baron. Traduccions i comentari Daniel L. Heiple
D006	Autors diversos	Los clásicos de la música. Autores españoles I	Órgano o armonio	Arranjament i revisió Josep Maria Padró. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D006	Autors diversos	25 Preludios de Corales de Autores alemanes de los siglos XVII y XVIII para uso de las Iglesias		Selecció Pedro Inglada Sanmartí. Reg. 1839
D009	Autors diversos	La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona. Desde sus orígenes hasta 1600		Estudi Jose Goñi Gaztambide
D009	Autors diversos	La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII		Estudi Jose Goñi Gaztambide
D011	Autors diversos	Seis piezas para clave u órgano		Transcripció Francisco Civil. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D011	Autors diversos	Organistas de la Real Capilla I		Transcripció i pròleg Samuel Rubio
D015	Autors diversos	Organistes de Barcelona del Segle XVIII		Edició Martin Voortman
D016	Autors diversos	Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols	Publiées pour la première fois par Joaquim Nin	Facsimil 1a edició. Conté autògrafs Josep Dolcet
D016	Autors diversos	Dix-sept Sonates et Pièces Anciennes d'Auteurs Espagnols	Publiées pour la première fois par Joaquim Nin. Deuxième Recueil	Facsimil 1a edició. Conté autògrafs Josep Dolcet
D017	Autors diversos	Música de tecla de la Catedral de Albarracín	Cuaderno I. Música de órgano	Estudi i transcripció Jesús María Muneta Martínez de Morentín
D017	Autors diversos	Música de tecla de la Catedral de Albarracín	Cuaderno II. Música de tecla	Estudi i transcripció Jesús María Muneta Martínez de Morentín
D019	Autors diversos	Concierto para dos órganos de la catedral de Cuenca	Obres de Francisco Olivares - Julián Paxarón - Nicolás Sabas Gallardo	Presentación: Pablo López de Osaba. Prólogo: Samuel Rubio

D021	Autors diversos	6 originale Streichquartette alter Meister in leichter Ausführbarkeit Band II	L.Boccherini, F.J.Gossec, J.M.Kraus, J.G.Lang i K.Stamitz. Particel·les	
D031	Autors diversos	Favourite Opera Classics V	for piano	Edició Mihály Szári
D032	Autors diversos	Música vasca del siglo XVIII para tecla		Realització i adaptació Antonio Ruiz-Pipó
D032	Autors diversos	Música de tecla en el País Vasco Siglo XVIII	Segons l'edició de 1953	Transcripció i notes del P. Donostia. Conté autògrafs Dolcet i fotocòpies presentació «Música vasca del siglo XVIII para tecla»
D033	Autors diversos	Memus MediterraneoMusica 1997. Secondo numero	Studi e documenti della Conferenza Musicale Mediterranea IV Edizione. Compositori del nostro tempo	
D033	Autors diversos	Hispanoamérica. Música de la Época Virreinal. V Cancionero		Ed. Dante Andreo. Conté autògrafs Josep Dolcet
D033	Autors diversos	El Libro de los himnos	Colección de himnos nacionales de las naciones del Antiguo y Nuevo Continente	
D033	Autors diversos	Himnos de las naciones		Harmonització R. Montilla. Conté autògrafs Josep Dolcet
D034	Autors diversos	Antologia Coral Catalana		Coord. Josep Vila Casañas
D034	Autors diversos	XV Europa Cantat Barcelona 2003	Cant comú	Ed. Josep Prats i Johan Van Bouwelen
D036	Autors diversos	Per molts anys, Cantània!	Recull de cançons	Inclou CD 1: Versió amb cor d'infants, i CD 2: Versió instrumental
D036	Autors diversos	Per molts anys, Cantània!	Arranjaments per a veu i piano	
D037	Autors diversos	Nueva música española para flauta II	Alfredo Aracil; José Manuel Berea; Juan Briz; Pedro Estevan; Luis de Pablo; José Luis Turina	Pròleg José Luis Temes
D038	Autors diversos	The Spanish School: Vitoria, Morales, Guerrero, Vivanco, Esquivel		Conté autògrafs Josep Dolcet
D038	Autors diversos	Clavier Compositions by Italian Masters of the 16th, 17th and 18th centuries Vol. 2		
D039	Autors diversos	Músiques de la Patum. Les antigues partitures		Compiladors Ramon Felipó i Sergi Cuenca. Dedicatòria autògrafa als arxivers del Pi
D039	Autors diversos	L'esquitx I. 41 cançons per a infants		Selecció M. Dolors Bonal i Maria Martorell
D039	Autors diversos	L'esquitx 2. 47 cançons per a infants		Selecció M. Dolors Bonal, M. Teresa Giménez, Maria Martorell i Montserrat Solanic
D039	Autors diversos	L'esquitx 3. 39 cançons per a infants. Nadal		Selecció M. Dolors Bonal, M. Teresa Giménez, Maria Martorell i Montserrat Solanic
D039	Autors diversos	L'esquitx 4. 29 cançons, jocs i danses per als més petits		Selecció M. Dolors Bonal, M. Teresa Giménez, Maria Martorell i Montserrat Solanic
D039	Autors diversos	II Cançoner del Secretariat de Corals Infantils de Catalunya		
D039	Autors diversos	Cànons d'ahir i d'avui. Volum 1		Antologia seleccionada per Oriol Martorell

D020	Bach, Johann Sebastian	El Clave bien Temperado I (BWV 846-869)		Urtext. Edició Walther Dehnhard. Digitació Detlef Kraus. Versió espanyola Antonio Baciero. Conté autògrafs Josep Dolcet
D020	Bach, Johann Sebastian	Motetten. Jesu meine Freude (BMV 227)		Edició Konrad Ameln i Gottfried Wolters
D020	Bach, Johann Sebastian	Christ lag in Todes Banden. Kantate am Osterfest BWV 4	Klavierauszug / Vocal Score	Edició Tamás Zászkaliczky. Reducció piano György Orbán. K 2004. Conté autògrafs Josep Dolcet
D020	Bach, Johann Sebastian	Ich hatte viel Bekümmernis: Kantate am 3. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit BWV 21	Klavierauszug / Vocal Score	Edició Tamás Zászkaliczky. Reducció piano György Orbán. K 2013. Conté autògrafs Josep Dolcet
D020	Bach, Johann Sebastian	Ich will den Kreuzstab gerne tragen: Kantate am 19. Sonntag nach Trinitatis BWV 56	Klavierauszug / Vocal Score	Edició Tamás Zászkaliczky. Reducció piano György Orbán. K 2012. Conté autògrafs Josep Dolcet
D020	Bach, Johann Sebastian	Mer hahn en neue Oberkeet: Cantate burlesque BWV 212	Klavierauszug / Vocal Score	Edició Zsolt Farkas. Reducció piano István Máriássy. K 2016. Conté autògrafs Josep Dolcet
D035	Bach, Johann Sebastian	Contrapunctus 7 per Aumentationem et Diminutionem BWV 1080.7	Versió original & Piano a quatre mans	Edició Maria Lluïsa Cortada
D038	Bach, Johann Sebastian	Das wohltemperierte Klavier I-II	für Klavier	
D038	Bach, Johann Sebastian	Klavierübung I-IV	für Klavier	Urtext. K 101 & 102/4006. Edició Tamás Zászkaliczky
D038	Bach, Johann Sebastian	Französische & Englische Suiten	für Klavier	Urtext. K 167 & 169/4007. Edició Tamás Zászkaliczky
D038	Bach, Johann Sebastian	Inventionen, Sinfonien, Kleine Präludien und Fughetten	für Klavier	Urtext. K 146 & 111/4008. Edició Tamás Zászkaliczky
D038	Bach, Johann Sebastian	Fantasien & Toccaten	für Klavier	Urtext. K 110/4009. Edició Tamás Zászkaliczky
D038	Bach, Johann Sebastian	The 4 Suites (Overtures) for Orchestra		
D039	Bach, Johann Sebastian	Weihnachts-Oratorium		Revisió Stjepan Sulek
D039	Bach, Johann Sebastian	Brandenburg Concerto No. 2 F major BWV 1047		Revisió i pròleg Rudolf Gerber
D024	Bàguena Soler, Josep Vicent	Cuatro Lieder con acompañamiento de orquesta	Una voz tenué; Hojas somos, Señor; ¿Te ríes?; Mística primavera	
D012	Baguer, Carles	Contradances, Minuets i Passapies per a orquestra	Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot	Transcripció Carme Monells i Xavier Pallàs
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 1 en Do major	La Música Orquestal de Carles Baguer. Volum I. Partitura i Parts	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 2 en Do menor	La Música Orquestal de Carles Baguer. Volum I. Partitura i Parts	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 3 en Re major	La Música Orquestal de Carles Baguer. Volum I. Partitura i Parts	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 5 en Re major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum II. Partitura per a Orquestra	Revisió i edició Josep Maria Vilar

D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 6 en Re major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum II. Partitura per a Orquestra	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 12 en Mi bemoll major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum II. Partitura per a Orquestra	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 13 en Mi bemoll major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum III. Partitura general	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 14 en Mi bemoll major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum III. Partitura general	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 15 en Mi bemoll major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum III. Partitura general	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 16 en Sol major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum IV. Partitura per a Orquestra	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 18 en Si bemoll major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum IV. Partitura per a Orquestra	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 19 en Si bemoll major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum IV. Partitura per a Orquestra	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Concert per a dos fagots en Fa major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum V. Partitura per a 2 fagots i orquestra	Revisió i edició Josep Maria Vilar
D012	Baguer, Carles	Concert per a dos fagots en Fa major	La Música Orquestral de Carles Baguer. Volum V bis. Reducció per a dos fagots i piano	Revisió i edició Josep Maria Vilar. Reducció Emili Blasco
D012	Baguer, Carles	8 Duets	Per a dues flautes	Revisió i edició Josep Dolcet, Marco Brolli, Joan Bosch.
D012	Baguer, Carles	Siete Sonatas		Transcripció i introducció Maria A. Ester-Sala. Ex-libris i autògrafs Josep Dolcet
D012	Baguer, Carles	Tres Sinfonías para Tecla	Núms. 16, 12 i 8	Revisió i pròleg Maria A. Ester-Sala. Conté autògrafs i full escrit Josep Dolcet
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 2 en Do menor	Sinfonías	Introducció i revisió Josep Maria Vilar i Torrens. Conté autògrafs i fulls escrits Josep Dolcet. Dedicatòria de J. M. Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 12 en Mi bemoll major	Sinfonías	Introducció i revisió Josep Maria Vilar i Torrens. Conté autògrafs i fulls escrits Josep Dolcet. Dedicatòria de J. M. Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 13 en Mi bemoll major	Sinfonías	Introducció i revisió Josep Maria Vilar i Torrens. Conté autògrafs i fulls escrits Josep Dolcet. Dedicatòria de J. M. Vilar
D012	Baguer, Carles	Simfonia núm. 14 en Sol major	Sinfonías	Introducció i revisió Josep Maria Vilar i Torrens. Conté autògrafs i fulls escrits Josep Dolcet. Dedicatòria de J. M. Vilar
D021	Bajamonti, Julije (Giulio)	Salve Regina	for two violins, soprano and basso continuo. Partitura i particel·les	Edició Ivan Zivanovic i Davor Merkas. Revisió Felix Spiller

D035	Balsach, Llorenç	Cara cosa		Edició Maria Ester-Sala
D035	Balsach, Llorenç	Olis d'olimpia		Partitura i particel·les
D035	Balsach, Llorenç	Tres palíndroms per a cor		
D009	Barone d'Astorga, Emanuele	Vo cercando fra le ombre	Dúo de sopranos	Conté autògrafs Josep Dolcet
D039	Barsanti, Francesco	Concerto Grosso D major, Op. 3 No. 10		Edició Leopold Nowak
D036	Bataller, Arnau	Recycling Thirds	Saxòfon alt i guitarra	
D021	Beethoven, Ludwig van	Sonatas para piano I. Volumen I (Sonatas 1-7)	Urtext	Urtext. Edició Karl Heinz Füssl i H. C. Robbins Landon. Versió espanyola: Ramón Barce. Ex libris Josep Dolcet
D021	Beethoven, Ludwig van	Sonatas para piano II. Volumen II (Sonatas 8-15)	Urtext	Urtext. Edició Karl Heinz Füssl i H. C. Robbins Landon. Versió espanyola: Ramón Barce. Ex libris Josep Dolcet
D021	Beethoven, Ludwig van	Sonatas para piano II. Volumen III (Sonatas 16-23)	Urtext	Urtext. Edició Karl Heinz Füssl i H. C. Robbins Landon. Versió espanyola: Ramón Barce. Ex libris Josep Dolcet
D021	Beethoven, Ludwig van	Sonatas para piano IV. Volumen IV (Sonatas 24-32)	Urtext	Urtext. Edició Karl Heinz Füssl i H. C. Robbins Landon. Versió espanyola: Ramón Barce. Ex libris Josep Dolcet
D021	Beethoven, Ludwig van	Rondi / Kleine Sonaten / Sonatinen	für Klavier. Urtext	Edició István Máriássy. K 198/2
D021	Beethoven, Ludwig van	Cançoner Selecte. Colecció de cançons escollides amb acompanyament de piano	(Lletra catalana i alemany)	Traducció catalana de Joaquim Pena
D022	Beethoven, Ludwig van	Fidelio. Partitura	Oper in zwei Akten.	Edició István Máriássy
D038	Beethoven, Ludwig van	Kleinere Klavierwerke	Rondi, Kleine Sonaten, Sonatinen, Klavierstücke, Bagatellen, Tänze	Urtext. K 208 & 170/KM 4017. Edició Tamás Zászkaliczky
D036	Belotti, Giuliano	Stangata fuga-tango per a violí i guitarra		
D036	Belotti, Giuliano	Luna per a veu, violí (opcional) i guitarra		
D036	Benguerel, Xavier	Concert de tardor	Guitarra i Orquestra de Corda	Partitura i particel·les
D001	Bertran, Bernat	Simfonia en Mi bemoll Major		Estudi i edició Francesc Bonastre. Conté nota de premsa BC 19.03.92
D035	Bertran, Moisés	Esguards silents	Guitarra i Orquestra de Corda. Partitura i particel·la	Revisió i digitació guitarra Àlex Garrobé
D035	Bertran, Moisés	Esguards silents	Guitarra i Quartet de Corda. Partitura i particel·les	Revisió i digitació guitarra Àlex Garrobé
D040	Beuló, Pere	3 O Crux, per a 4 i 5 veus	Fons del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció de Música Manuscrita. Himnes, motets i respònsoris del manuscrit 59	Transcripcions Bernat Cabré
D028	Bizet, Georges	Carmen	Partitura	Edició István Máriássy. K 1005. Facsimil ed. anterior
D029	Blanquer, Amand	L'infant de les quatre estacions	Soprano i piano	Poemes: Maria Beneyto

D006	Boccherini, Luigi	Sonata de Barcelona en Do menor para violoncello y bajo	(atribuida)	Edició Iagoba Fanlo. Conté una separata «Seis sonatas de violoncelo y bajo (Facsimil)» i programa presentació Sonata de Barcelona a Boadilla del Monte
D039	Boccherini, Luigi	Serenade	for 2 Violins, Bass, 2 Oboes and 2 Horns	Pròleg Roger Fiske. Conté autògrafs i full Josep Dolcet
D039	Boccherini, Luigi	Cello Concerto Si bemoll major		Revisió i pròleg Ernst Praetorius
D039	Boccherini, Luigi	Violoncello Concerto Si bemoll major		Versió original. Edició i pròleg Richard Sturzenegger. Conté autògrafs Josep Dolcet
D035	Bonet, Narcís	Kyrie, Offertorium, Agnus Dei, de la «Missa in Epiphania Domine»	Per a Cor a quatre veus mixtes	
D040	Borgueres, Joan	O Crux, per a 4 veus	Fons del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció de Música Manuscrita. Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59	Transcripcions Bernat Cabré
D031	Borodin, Alexander	Little Suite	for piano	Edició Sergei M. Merkulov. K 286
D034	Borrás Fornell, T.	Piezas infantiles, Opus 56	6 piezas infantiles para flauta dulce y guitarra	
D034	Bou Geli, Vicenç	Cants de maig	Partitura i particel·les	Poesia de Mn. Jacint Verdaguer
D031	Brahms, Johannes	Ein Deutsches Requiem, nach Worten der Heiligen Schrift, op. 45	für Soli, Chor und Orchester. Klavierauszug vom Komponisten	Conté autògrafs Josep Dolcet
D032	Bretón, Tomás	Cuarteto en Ré	Para dos violines, viola y violoncello	
D025	Brocà, Josep	Las obras cortas	Música Espanola para Guitarra del Siglo XIX Vol. 6	Edició Rafael Catalá
D031	Bruckner, Anton	Te Deum WAB 45	Soli (SATB), Coro (SATB), 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 4 Corni, 3 Trombe, 3 Trombones, Tuba, Timpani, 2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso, Organo	Urtext Carus 27.190/03. Edició Ernst Herttrich. Conté autògrafs Josep Dolcet
D039	Bruckner, Anton	Symphony No. 9 D minor		Pròleg Karl Haas. Conté autògrafs Josep Dolcet
D005	Bruna, Pablo	Obras completas para órgano de Pablo Bruna		Estudi i transcripció Julià Sagasta Galdós
D018	Bustos, Mariano	La necesidad	Tonadilla a solo	Transcripció i harmonització José Subirà. Autògrafs Josep Dolcet
D018	Bustos, Mariano	Canción contra los violetistas	de «La necesidad»	Transcripcions per a cant i piano José Subirà
D004	Cabanilles, Joan Baptista	Obras Vocales de Juan Bta. Cabanilles		Edició Josep Climent Barber
D004	Cabanilles, Joan Baptista	Tocata primera, de primer to		Conté autògraf de Josep Dolcet
D005	Cabanilles, Joan Baptista	Cuatro tientos para órgano		Estudi i transcripció Julián Sagasta Galdós
D035	Campàs, Sàndal	7 Records per a guitarra		Edició Bernat Castillejo. Partitura i particel·la flauta. Ex-libris Josep Dolcet

D034	Camps, Ramon	Flauta fácil. Versión B	Método de introducción a la flauta dulce (soprano - tenor) y a la lectura de la música, mediante canciones de toda España	
D034	Camps, Ramon	Hungría. Introducción al «Solfeo relativo»	Mediante canciones populares húngaras. De la tercera menor a la gama diatónica completa	
D034	Camps, Ramon	Flauta en canon. 12 cánones sencillos completamente desarrollados	Cánones sencillos, a 2, 3 y 4 voces, para flautas soprano u otras como camino hacia la polifonía	
D015	Canales, Manuel Braulio	Cuarteto de Cuerda en Re mayor op. 3 nr. 1	Partitura i particel·les	
D015	Canales, Manuel Braulio	Cuarteto de Cuerda en Si bemol mayor op. 3 nr. 4	Partitura i particel·les	Transcripció i revisió de Josep Maria Roger i Rebordós
D037	Carbonell, Xavier	Áidos Kunée	para saxo alto, piano y dos contrabajos	Conté una carta a Tritó Eds.
D001	Carcoler, Josep	Stabat Mater	a 4, amb violins	Transcripció i estudi Francesc Bonastre
D014	Carnicer, Ramon	Fantasia per a clarinet	Versió per a clarinet i piano. Partitura i particel·la	Edició Josep Dolcet. Revisió Joan Enric Lluna
D014	Carnicer, Ramon	Fantasia per a clarinet	Versió per a clarinet i piano. Partitura i particel·la	Edició Josep Dolcet. Revisió Joan Enric Lluna. Primera reimpressió
D014	Carnicer, Ramon	Fantasia per a clarinet	Versió per a clarinet i orquestra	Edició Josep Dolcet. Revisió Joan Enric Lluna
D014	Carnicer, Ramon	Sonates de Menorca		Revisió i edició Miquel González
D014	Carnicer, Ramon	Sonates de Menorca		Revisió i edició Miquel González
D014	Carnicer, Ramon	Solo de flauta (Con acompañamiento de Cuarteto de Cuerda)		Revisió Joaquín Gericó i F. J. López Rodríguez. Partitura i particel·les
D018	Carnicer, Ramon	El músico y el poeta (Los maestros de la Raboso)	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització José Subirà. Autògrafs Josep Dolcet
D019	Carnicer, Ramon	Tres Odes d'Anacreont	Per a veu i piano	Revisió i introducció: Josep Dolcet. Traduccions: José del Castillo y Ayensa i Antoni Rubí i Lluch. Conté autògrafs Josep Dolcet i fotòcopia partitura piano Oda I
D019	Carnicer, Ramon	Obertura (simfonia) per a Il Barbiere di Siviglia		Revisió i edició: Josep Dolcet. Exemplar corregit per Josep Dolcet
D019	Carnicer, Ramon	Obertura per a «Il Barbiere di Siviglia»	(4 versions per a guitarra)	Introducció i estudi: Josep M. Mangado i Josep Dolcet
D019	Carnicer, Ramon	Himno Nacional de Chile	Partitura para banda	Lletra Eusebio Lillo. Conté autògrafs Josep Dolcet
D035	Carnicer, Ramon	Sonata nº 6 per a orgue o forte piano		Edició Maria Lluïsa Cortada
D037	Casablancas, Benet	Cuatro apuntes	para orquesta de cuerda	
D015	Casanoves i Bertran, Narcís	6 Sonates per a piano		Edició i introducció Daniel Codina. Anàlisis i comentaris Ludovica Mosca. Conté fullet Escola d'Estudis Musicals Montserrat Caldúch

D034	Cassú i Serra, Josep	Ullets blaus	Partitura i particel·les	Conté un sobre per a Martí Olalla
D018	Castel, José	La gitanilla en el coliseo	Tonadilla a solo y coros	Transcripció i harmonització José Subirà
D018	Castel, José	Canción de la gitana habilidosa	de «La gitanilla en el coliseo»	Transcripcions per a cant i piano José Subirà
D036	Cazurra i Basté, Anna	Petit poema per a quintet de metall	Partitura i particel·les	
D036	Cervelló, Jordi	Sonatina	Violí	
D032	Chapí, Ruperto	La Revoltosa + El Puñao de Rosas	Sainete lírico en un acto + Zarzuela en un acto	Conté autògrafs Josep Dolcet. Volum relligat
D016	Chiodi, Buono (?)	Concerto Grossso	Partitura i particel·les	Edició Joám Trillo
D031	Chopin, Frédéric	Valse		Urtext. Edició Ewald Zimmermann. Digitació Hans-Martin Theopold
D031	Chopin, Frédéric	Mazurka		Urtext. Edició Ewald Zimmermann. Digitació Hans-Martin Theopold
D031	Chopin, Frédéric	3 Préludes		Urtext. Edició Ewald Zimmermann. Digitació Hans-Martin Theopold
D038	Chopin, Frédéric	24 preludes, op. 28		
D038	Chopin, Frédéric	Prelude, op. 45		
D038	Chopin, Frédéric	Piano sonata, op. 35		
D038	Chopin, Frédéric	Piano sonata, op. 58		
D038	Chopin, Frédéric	Fantasy, op. 49		
D033	Cogul, Josep M.	Cançó del borratxo	Chor a veus mixtes i solo de baríton. Partitura i particel·les	
D034	Colomer i del Romero, Àngel	Al son de mis canciones / Al so de les meves cançons (I) Monodía	14 canciones a una sola voz para los niños y la juventud. Versión bilingüe	
D034	Colomer i del Romero, Àngel	Al son de mis canciones / Al so de les meves cançons (II)	20 Cáñones, de 2 a 8 voces. Versión bilingüe	
D034	Colomer i del Romero, Àngel	Al son de mis canciones / Al so de les meves cançons (III) Armonía	9 canciones a dos, tres y cuatro voces para los niños y la juventud. Versión bilingüe	
D034	Colomer i del Romero, Àngel	Nang, ning, nang - Kling, klang, klong	Instrumentaciones fáciles para niños de cinco a diez años. Versión bilingüe	
D034	Colomer i del Romero, Àngel	Instrumental escolar	Versions fàcils amb instruments elementals, xilòfons, carillons i flautes de bec	
D006	Corelli, Arcangelo	Sonata in D major	for Trumpet, Two Violins and Cello-Continuo. Partitura i particel·les	Edició Norman Cherry. Conté fulls i autògrafs Josep Dolcet
D010	Corelli, Arcangelo	Complete concerti grossi	In Full Score	Edició Josep Joachim i Friedrich Chrysander
D010	Corelli, Arcangelo	Complete violin sonatas and trio sonatas		Edició Josep Joachim i Friedrich Chrysander. Conté full i autògrafs de Josep Dolcet
D010	Couperin, François	Complete Keyboard Works. Series One: Ordres I-XIII		Edició Johannes Brahms i Friedrich Chrysander

D010	Couperin, François	Complete Keyboard Works. Series Two: Ordres XIV-XXVII and Miscellaneous Pieces		Edició Johannes Brahms i Friedrich Chrysander
D031	Cui, César	In Argenteau, op. 40	for piano	Edició Sergei M. Merkulov. K 286
D008	De Anchieta, Juan	Missa de Nostra Dona Salve Regina		Edició Emili Ros-Fábregas
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Música de Cámara	Nada y Mucho. Tema variado en cuarteto, Opus 17. Variaciones sobre el tema de la Húngara, Opus 23	Textos Joaquín Pérez de Arriaga
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Música incidental	Marcha militar. Himno Ya luce... Himno Cántabros nobles...	Textos Joaquín Pérez de Arriaga
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	O Salutaris Hostia	Motete	Textos Joaquín Pérez de Arriaga
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Obertura Pastoral	Para Orquesta	Textos Joaquín Pérez de Arriaga
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Sinfonía en Fa mayor, Opus I		Textos Joaquín Pérez de Arriaga. Conté llista «Facsimiles editados» signada J. P. de A. 27.09.08 i carta de la Biblioteca Municipal Principal de Bilbao 17.02.15
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Tres cuartetos de cuerda	Para dos violines, viola y violonchelo	Textos Joaquín Pérez de Arriaga
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Tres cuartetos de cuerda/ Hiru Hari Kuartetoak		Edició Marie Winkelmüller
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Obra completa para Cuarteto de Cuerda. Partichelas	Tema variado en cuarteto, Opus 17. Variaciones sobre el tema de La Húngara. Tres cuartetos	
D026	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Herminie	Cantata per a soprano i orquestra	Revisió i edició Jorge Sancho
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Los esclavos felices. Obertura	(versió original, Bilbao 1820)	Edició Willem de Waal
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Los Esclavos Felices. Obertura	Partitura	Conté autògrafs Josep Dolcet
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Los Esclavos Felices. Obertura	15 particel·les	
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Pastoral	Partitura	Conté autògrafs Josep Dolcet
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Pastoral	26 particel·les	Dins d'un sobre
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Agar. Aria de soprano. Final de la escena bíblica dramática	Para soprano con acompañamiento de Orquesta. Partitura	
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Agar. Aria de soprano. Final de la escena bíblica dramática	21 particel·les	Dins d'un sobre
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Sinfonía a Gran Orquesta	Partitura	
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Sinfonía a Gran Orquesta	18 particel·les	
D027	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Obertura en Fa, Opus I		Edició Raül Benavides

D039	De Arriaga, Juan Crisóstomo	Obra completa para Cuarteto de Cuerda		Edició Joaquín Pérez de Arriaga. Conferència d'Emiliano de Arriaga «El Cuarteto, su origen, desarrollo y encantos». Conté autògrafs Josep Dolcet
D007	De Cabezón, Antonio	Salve Regina		
D007	De Cabezón, Antonio	Obras de música para tecla, arpa y vihuela... Volumen I	Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo. Vol.1	Primera edició Felip Pedrell. Nova edició Mons. Higiní Anglès. Segona reimpressió
D007	De Cabezón, Antonio	Obras de música para tecla, arpa y vihuela... Volumen II	Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo. Vol.2	Primera edició Felip Pedrell. Nova edició Mons. Higiní Anglès. Exemplar intons
D021	De Gamarra, Manuel	Juego de versos y sonatas		Edició M. Carmen Rodríguez Suso i Jon Bagües
D033	De la Riba, Robert	Nadales per a veu i orgue		Nota de Jordi Ardèvol, impressor a Josep Dolcet
D033	De la Riba, Robert	Sis sardanes per a orgue		
D017	De la Té i Sagáu, Jayme	Cantatas Humanas a Solo I Parte Volume I		Estudi i transcripció Gerhard Doderer. Conté autògrafs Josep Dolcet
D017	De la Té i Sagáu, Jayme	Cantatas Humanas a Solo I Parte Volume II		Estudi i transcripció Gerhard Doderer
D013	De Laporta, Isidro	Seis tríos para guitarra, violín y bajo	Partitura i particel·les	Edició Luis Briso de Montiano
D013	De Laporta, Isidro	Seis dúos para dos guitarras	Partitura i particel·les	Edició Luis Briso de Montiano
D013	De Ledesma, Juan	Cinco sonatas para violín y bajo solo		Introducció i transcripció Lothar Siemens Hernández. Dedicatòria de Lothar Siemens a Josep Dolcet
D033	de Legarda, P. S. (O.M.C.)	Lyra Sacra	Organum I	
D008	De Morales, Cristóbal	Misa «De Beata Virgine» A 4 voces mixtas		Transcripció Higiní Anglès
D008	De Morales, Cristóbal	Pro Defunctis Missa A 4.	(nunc prima vice typis exarata)	Transcripció Alicia Muñiz Hernández. Pròleg de Miquel Querol Gavaldà
D007	De Murcia, Santiago	Resumen de Acompañar la Parte Con La Guitarra	Comprendiendo en el todo lo que conduce para este fin...	Conté autògrafs de Josep Dolcet
D007	De Murcia, Santiago	Obras completas para guitarra Volumen II. Danzas Populares	Del libro «Resumen de acompañar la parte con la guitarra» 1714	Edició Antonio Company
D007	De Murcia, Santiago	Obras completas para guitarra Volumen IV. Suites	Del libro «Passacalles y Obras por todos los tonos naturales y accidentales» 1732	Edició Antonio Company
D001	de Sant Agustí, Joan	Tiento partido de mano derecha	Órgano	Transcripció i realització Josep Maria Llorens
D007	De Santa María, Fray Tomás	Cinq pièces pour clavier		Transcripció M.S. Kastner. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D005	De Selma y Salaverde, Bartolomeo	2 Canzoni a Tre	Para instrumentos de viento o de cuerda y bajo continuo	Transcripció Santiago Kastner. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D005	De Selma y Salaverde, Bartolomeo	5 Canzoni	Para instrumentos de viento o de cuerda y bajo continuo	Introducció Santiago Kastner. Conté autògrafs de Josep Dolcet

D013	De Urcullu, Leopoldo	Obra completa para guitarra Vol. I	Variaciones sobre un tema de Pleyel, op. 10, Introducción y variaciones sobre un aire de Il pirata, Capricho sobre aires de La straniera y L'esule di Roma, Introducción, variaciones y coda sobre un tema de Guillaume Tell	Edició Eugenio Tobalina
D013	De Urcullu, Leopoldo	Obra completa para guitarra Vol. II	<i>La amistad, introducción y polaca, La queja, introducción, variaciones y coda, Popurrí español</i>	Edició Eugenio Tobalina
D008	De Victoria, Tomás Luis	Ave María	A cuatro voces desiguales	
D008	De Victoria, Tomás Luis	Ave María	A cuatro voces iguales	
D008	De Victoria, Tomás Luis	Vere Languores, O vos Omnes, Popule Meus	A cuatro voces desiguales	Edició Josep Prats i Johan Van Bouwelen
D037	Del Campo, Conrado	Cuarteto en La mayor «Carlos III»		
D036	Díaz, Nino	Máscaras	Guitarra	
D036	Díaz, Nino	GuATiFAi	Bandurria, clarinet/ clarinet baix i guitarra	
D036	Díaz, Nino	Buendía, Soledad	Guitarra i contrabaix o violoncel	
D035	Donizetti, Gaetano	Sonata per a flauta i piano		Edició Josep Maria Vilar. Autògrafs Josep Dolcet. Conté fax de Vilar a Dolcet
D019	Duran, Josep	Obertura en Re mayor - Obertura en Fa mayor		Revisió i edició: Anna Cazurra
D019	Duran, Josep	Obertura en Fa mayor		Revisió i edició: Anna Cazurra
D009	Durón, Sebastián	Oficio de difuntos a tres y cinco coros	Música de la Capilla del Monte de Piedad de Madrid	Edició Pablo L. Rodríguez
D032	Eslava, Hilarión	Miserere	Partitura general	Ed. Lorenzo Ramos
D008	Espelt, Francesc	Versos de missa per a orgue		Edició Bernat Cabré i Cercós
D039	Esplà, Òscar	Canciones playeras para voz y orquesta		
D039	Esplà, Òscar	La pájara pinta, Op. 25	Ilustraciones musicales para un cuento escénico	
D017	Esteve i Grimauf, Pau	Los Jardineros de Aranjuez	Zarzuela en dos actos	Edició Juan Pablo Fernández-Cortés. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D018	Esteve i Grimauf, Pau	Fortunita, Fortunita (Junto al pozo)	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització José Subirà
D018	Esteve i Grimauf, Pau	El juicio del año	Tonadilla a solo	Transcripció i harmonització José Subirà
D018	Esteve i Grimauf, Pau	El pozo (Segunda parte de «Fortunita, fortunita»)	Tonadilla nueva a tres	Transcripció i harmonització José Subirà
D018	Esteve i Grimauf, Pau	Garrido enfermo y su testamento	Tonadilla a cinco	Transcripció i harmonització José Subirà
D018	Esteve i Grimauf, Pau	Canción satírica de pronósticos	de «El juicio del año»	Transcripcions per a cant i piano José Subirà
D018	Esteve i Grimauf, Pau	Tonadillas escénicas a solo		Edició Fernando J. Cabañas Alamán
D035	Fàbrega, Josep	Simfonia en do mayor		

D006	Fantini Da Spoleti, Girolamo	Modo per imparare a sonare di tromba tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo e cogn'altro instrumento		
D033	Fargas, Joan (pvre.)	Misa de la Inmaculada Concepción	a tres voces desiguales (soprano, tenor y bajo) con acompañamiento de órgano	Al Embo. y Rdmo. Dr. D. Salvador Casañas, Cardenal-Obispo de Barcelona. Conté autògrafs Josep Dolcet
D013	Ferandiere, Fernando	Obra completa para guitarra Vol. I	8 Estudios o lecciones del Arte de tocar la guitarra española por música (1799), Andante en Si menor, Rondó en Re mayor, Tema con variaciones en Re mayor	Edició Alfredo Vicent
D013	Ferandiere, Fernando	Obra completa para guitarra Vol. II	6 Dúos para dos guitarras	Edició Alfredo Vicent
D013	Ferandiere, Fernando	Obra completa para guitarra Vol. III	Divertimentos para dos guitarras I-VI, Sonata para guitarra y bajo (violonchelo) en Sol mayor, op. 1 nº 3, Sonata para guitarra y bajo (violonchelo) en Do mayor, op. 1 nº 4	Edició Alfredo Vicent
D018	Ferandiere, Fernando	La consulta	Tonadilla a solo	Transcripció i harmonització José Subirà
D018	Ferandiere, Fernando	Minueto en alabanza de la música seria	de «La consulta»	Transcripcions per a cant i piano José Subirà
D007	Ferreñac, Ramon	Sonatas para órgano a cuatro manos		Edició i estudi Josep V. González Valle
D013	Ferrer, Josep	Sonatas para clave		Revisió i estudi Dionisio Preciado. Conté autògrafs Josep Dolcet i fotocòpies biografia Ferrer
D025	Ferrer, Josep	Las obras cortas	Música Española para Guitarra del Siglo XIX Vol. 5	Edició Rafael Catalá
D001	Fletxa El Vell, Mateu	La Negrina	Libro Las Ensaladas	Transcripció Mn. Higiní Anglès
D001	Fletxa El Vell, Mateu	La Justa	Ensalada	Transcripció Mn. Higiní Anglès, revisió Jordi Casas. Separata
D001	Fletxa El Vell, Mateu	La viuda	Ensalada	Introducció i edició M. Carmen Gómez i Muntané
D040	Fontseca, Pere Egidi	9 Responsoris de Dijous Sant, per a 4 veus	Fons del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció de Música Manuscrita. Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59	Transcripcions Bernat Cabré
D032	Fortea, Daniel	Sevillanas populares		522
D032	Fortea, Daniel	Vals en sol		571
D032	Fortea, Daniel	Vals y Mazurca fáciles		533
D032	Fortea, Daniel	Granadinas fáciles	Popular	608
D020	Friedemann Bach, Wilhelm	Sinfonie	Für 2 flöten, 2 violinen, viola	
D035	Galeote, Josep	Cinc Estudis Evocants per a guitarra		
D014	Gallés, Josep	Vint-i-tres sonates per a tecla	Manuscrit BC 388/1 de la Biblioteca de Catalunya	Transcripció i estudi Bengt Johnsson. Revisió Gregori Estrada

D018	Galván, Ventura	Los vagamundos y ciegos fingidos	Tonadilla a tres	Transcripció i harmonització José Subirà. Autògrafs Josep Dolcet
D018	Galván, Ventura	Seguidillas del oficial cortejante	de «Vagamundos y ciegos fingidos»	Transcripcions per a cant i piano José Subirà
D029	Garcia Morante, Manuel	38 Cançons Populars Catalanes	Veu i piano	Prefaci Xavier Montsalvatge. Conté autògrafs Josep Dolcet
D037	García Román, José	Cinco ambientes	para oboe y fagot	
D018	García, Manuel	El majo y la maja	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització José Subirà
D034	Garreta i Arboix, Juli	Pastoral	Partitura i particel·les	
D025	Garreta, Juli	Sonata en Do menor per a piano	Obra completa I. Música de cambra, vol. 4	Edició Jordi Masó i Marisa Ruiz
D025	Garreta, Juli	Concert per a violí i orquestra	Obra completa III. Música orquestral, vol. 8	Revisió i edició Joan Gay i Joaquim Rabaseda
D025	Garreta, Juli	Sardanes vol. 1 (1897-1901)	Obra completa II	Edició Bernat Castillejo i Anna Costal
D025	Garreta, Juli	Sardanes vol. 2 (1902-1904)	Obra completa II	Edició Bernat Castillejo i Anna Costal
D025	Garreta, Juli	Concert per a violí		Revisió i digitats Xavier Turull. Reducció a piano Manuel Oltra
D034	Garrido, Juan Francisco	Mi primera guitarra II. Desarrollo del estudio de la guitarra	Con ejercicios y estudios basados en canciones populares de diversos países	
D035	Gàsser, Lluís	Divertimento	Quartet per a Flauta o violí, Clarinet o viola, Fagot o violoncel i Arpa o piano o guitarra	
D003	Gaz, Josep	<i>Benedicta et venerabilis i altres peces mariànes</i>		Introducció i estudi biogràfic Josep Pujol. Edició Bernat Cabré
D008	Gaz, Josep	Alma Redemptoris Mater. «Dedicada a la Reyna dels Angels Maria Sra. Nostra, y al gloriós patriarcha Sant Joseph son espòs»	Per a cor mixt i baix continu	Transcripció Sergi Casademunt
D029	Gerhard, Robert	L'infantament meravellós de Schahrazada	12 melodies per a cant i piano. Opus 1. Poemes de Josep M. López-Picó	Revisió i edició Meirion Bowen i Raül Benavides
D020	Gluck, Christoph Willibald	Orfeo Ed Euridice	In full score	
D024	Gomà, Enric G.	Peces per a piano		
D024	Gomà, Enric G.	Sis cançons	Era encara als anys de nina, Prec nocturn, A la Mare de Dé de Lluc, Gerdor hivernenca, Alta nit, Libel-lula	Poesies de Maria Antònia Salvà
D015	Gònima, Emmanuel	Cantata a la Verge «Hasta quando»	Cantata a solo. Per a tenor solo i continuo	Transcripció i comentaris Jordi Rifé i Santaló
D022	Gounod, Charles	Messe solennelle (Ste Cécile)	pour soli, choeurs et orchestre. Vocal score	Urtext. Reducció piano Hans Schellevis. Conté autògrafs Josep Dolcet
D030	Granados, Enric	Trio en Do Major	Per a violí, violoncel i piano. Partitura i particel·les	Edició Douglas Riva
D030	Granados, Enric	Obres religioses: Salve Regina - L'herba de l'amor / Escena religiosa	Cor i orgue / Violí, orgue i piano	Revisió Douglas Riva

D030	Granados, Enric	Blancaflor	Música incidental per a l'obra escènica d'Adrià Gual. Partitura general	Edició Josep Dolcet. Conté full autògraf Josep Dolcet
D030	Granados, Enric	Integral para Piano. Vol. 5. Juveniles 1	Urtext	Dir. Alicia de Larrocha. Edició Douglas Riva i Xosé Aviñoa
D030	Granados, Enric	Integral para Piano. Vol. 6. Juveniles 2 (miscelánea)	Urtext	Dir. Alicia de Larrocha. Edició Douglas Riva i Xosé Aviñoa
D030	Granados, Enric	Integral para Piano. Vol. 7. Juveniles 3 (miscelánea)	Urtext	Dir. Alicia de Larrocha. Edició Douglas Riva i Xosé Aviñoa
D030	Granados, Enric	Integral para Piano. Vol. 13. Transcripciones 1	Urtext	Dir. Alicia de Larrocha. Edició Douglas Riva i Xosé Aviñoa
D030	Granados, Enric	Integral para Piano. Vol. 14. Transcripciones 2	Urtext	Dir. Alicia de Larrocha. Edició Douglas Riva i Xosé Aviñoa
D030	Granados, Enric	Integral para Piano. Vol. 18. Perfil histórico-biográfico. Estudio crítico	Urtext	Dir. Alicia de Larrocha. Edició Douglas Riva i Xosé Aviñoa
D030	Granados, Enric	Allegro de concierto en do sostenido mayor para piano		Conté autògrafs Josep Dolcet
D030	Granados, Enric	Quejas o La Maja y el Ruiseñor de «Goyescas»	Transcripció per a Violoncel i Piano Frank Marshall. Partitura i particel·la	
D030	Granados, Enric	Intermezzo de l'òpera Goyescas	Per a violí, violoncel i piano. Partitura i particel·les	Arranjament trio Gaspar Cassadó. Introducció Antoni Carreras i Granados. Revisió Josep Dolcet
D030	Granados, Enric	Intermezzo de l'òpera Goyescas	Versió per a petita orquestra per Ernest Martínez-Izquierdo i Josep Dolcet	Introducció Antoni Carreras i Granados
D030	Granados, Enric	Goyescas, Spanish Dances and Other Works for Solo Piano		Conté autògrafs de Josep Dolcet i programa concert Albert Attenelle L'Auditori 2016
D009	Guerrero, Francisco	Vísperas de Reyes		Estudi Josep Maria Llorens Cisteró
D037	Guinovart, Carles	Cosmogonía	estudios tímbricos para dos guitarras	
D010	Händel, Georg Friedrich	Giulio Cesare	In Full Score	Edició Friedrich Chrysander
D038	Händel, Georg Friedrich	Water Music		
D038	Händel, Georg Friedrich	Royal Fireworks Music		
D038	Händel, Georg Friedrich	Three Concerti (Variants)		
D034	Havart, Max	Banyuls, ciutat pubilla	Partitura i particel·les	Edició Marià Lambea i Lola Josa
D020	Haydn, Johann Michael	Divertimento in D		Edició Jeno Vécsey
D039	Haydn, Johann Michael	Trumpet Concerto Mi bemoll major Hob. VIIe 1		Versió Fr. Grützmacher. Edició i pròleg Wilhelm Altmann. Conté autògrafs Josep Dolcet
D020	Haydn, Joseph	Hymne Autrichien et célèbre Minuet du Boeuf	Pour piano	
D020	Haydn, Joseph	Missa in Tempore Belli	«Paukenmesse» «Mass in Time of War» Hob. XXII:9	Reducció piano Heinz Moehn. Conté autògrafs Josep Dolcet

D013	Herrando, Josep	Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín		Introducció i transcripció Lothar Siemens Hernández. Dedicàtoria de Lothar Siemens a Josep Dolcet
D001	Hervás, Vicent	Tientos partidos	Órgano. «Tiento partido de mano izquierda» i «Tiento partido de mano derecha»	Transcripció i realització Josep Maria Llorens
D034	Heymel, Peter	Viaje a través del mundo. Los instrumentos Orff en conjunto	6 canciones de 6 países diferentes con arreglos para 1-2 voces de coro, flauta e instrumentos Orff.	
D002	Hidalgo, Juan	Celos aun del aire matan	Ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo	Edició Josep Subirà. Conté autògrafs Josep Dolcet
D035	Hopmans, Patrick	Quatre peces per a guitarra	L'ametller, La pluja, La brisa, L'olivera	Revisió Jordi Domènech. Partitura i particel·les
D037	Ibarrondo, Félix	Itzak	para flauta, viola y guitarra	
D037	Igoa, Enrique	Médulas op. 31	para grupo de percusión (6-12 percusionistas)	
D001	Jordi, Antoni	Benedictus	per a alto, corda i continu	Estudi i transcripció Josep M. Gregori. Conté autògrafs Josep Dolcet
D031	Kemenes, András (comp.)	Piano Step by Step. Sonatinen I		Edició Ágnes Lakos
D031	Kemenes, András (comp.)	Piano Step by Step. Sonatinen II		Edició Ágnes Lakos
D031	Lakos, Ágnes (comp.)	Early dances		
D033	Lamas, José Angel	José Angel Lamas y su época		Ed. Walter Guido
D029	Lambea, Mariano i Josa, Lola	Tras la aurora de la ciencia	Para cuatro voces mixtas y piano	
D018	Laserna, Blas de	El majo y la italiana fingida	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització José Subirá. Autògrafs Josep Dolcet
D018	Laserna, Blas de	Las murmuraciones del Prado	Tonadilla a solo	Transcripció i harmonització José Subirá
D018	Laserna, Blas de	La beata (La vieja y el viejo)	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització José Subirá. Autògrafs Josep Dolcet
D018	Laserna, Blas de	Seguidillas Majas	de «El majo y la italiana fingida»	Transcripcions per a cant i piano José Subirá
D036	Lewin-Richter, Andrés	Divertimento I	Guitarra i contrabaix	
D036	Lewin-Richter, Andrés	Divertimento II	Guitarra i contrabaix	
D040	Llinàs, Pau	Magnificat, per a 5 veus / Missa, per a 6 veus	Fons musical de la Basílica de Santa Maria del Pi de Barcelona	Transcripcions Carles Badal
D035	Llorca, Laura	Dues danses mediterrànies per a quintet de vent		Revisió Jordi Domènech. Partitura i particel·les
D032	Lopátegui, José Luis	Introducción al estudio de la guitarra. Método preliminar progresivo		
D037	López López, José Manuel	Tres piezas breves	para dos violines	

D024	López-Chávarri, Eduard	Quatuor Brevis	I) Introducción y Allegro, II) Scherzino-Ballet, III) Arietta, IV) Final	Exemplar corregit (autògraf) per Josep Dolcet
D016	López, Melchor	Misa solemne Unus Deus	A 8 v. e orquestra. Partitura	Edició Joám Trillo
D016	López, Melchor	Misa solemne Unus Deus	Particel·les	Edició Joám Trillo
D016	López, Melchor (?)	Iubilate Deo	Motete para Contralto e Orquesta. Partitura	Edició Joám Trillo
D016	López, Melchor (?)	Iubilate Deo	Particel·les	Edició Joám Trillo
D006	Lotti, Antonio	Misa a tres voces iguales sin acompañamiento		Reg. 838
D038	Mahler, Gustav	Symphonie I	Revised version	
D036	Malats, Joaquim	Serenata Española	Violí i piano. Versió Jordi Cervelló	
D036	Malats, Joaquim	Serenata Española	Piano	
D011	Manalt, Francesc	Sonatas I-II para violín y piano	I Mi mayor - II Fa mayor. Partitura i particel·la	Transcripció P. José A. De Donostia, O. M. C.. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D011	Manalt, Francesc	Sonatas III-IV para violín y piano	III Do menor - IV Mib mayor. Partitura i particel·la	Transcripció P. José A. De Donostia, O. M. C.. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D011	Manalt, Francesc	Sonatas V-VI para violín y piano	V Fa menor - VI Re menor. Partitura i particel·la	Transcripció P. José A. De Donostia, O. M. C.. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D018	Marcolini, Juan	Naranjera, petimetre y extranjero	Tonadilla a tres	Transcripció i harmonització José Subirà
D032	Marín, Antonio	Método fácil de guitarra a cifra compaseada		
D008	Marín, José	51 Tonos	Para voz y guitarra	Edició Alicia Lázaro
D015	Mariner, Francesc	Obres per a clave		Revisió i edició Martin Voortman
D035	Mariner, Francesc	Tocata		Partitura i particel·les
D015	Marsal, Pau	Variacions, Rondós i Minuets per a piano		Edició Lluís Rodríguez Salvà
D015	Marsal, Pau	Set Sonates per a piano		Edició Lluís Rodríguez Salvà
D003	Martín i Soler, Vicent	Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà (versió per a quartet de corda)	Partitura i particel·les	Edició Lluís Llacer. Introducció José C. Gosálvez
D004	Martín i Soler, Vicent	Obertura de l'òpera «Una cosa rara»		Introducció Roger Alier. Revisió i edició Josep Dolcet
D014	Martín i Soler, Vicent	Sis cançons italianes	per a soprano i piano	Lletra italiana: Lorenzo Da Ponte. Pròleg Roger Alier. Revisió Josep Domènech i Part. Conté dedicatòria autògrafa d'Alier a Josep Dolcet
D014	Martín i Soler, Vicent	Divertimento	Per a octet de vent. Partitura i particel·les	Edició Colin Lawson i Carles Riera
D037	Martínez Izquierdo, Ernest	Fanfare-fandango	para 2 trompas, 2 trompetas, 2 trombones, tuba y 3 timbales	
D011	Martínez, Mariana	Sonata en la Mayor		Edició Antonio Baciero. Conté fotòcopia article «Mariana de Martínez» d'Andrés Ruiz Tarazona a Ritmo 476, nov. 77
D029	Massana, Antoni	Cinc obres per a orgue		Proemi de Josep Soler

D033	Maymí, Laureà	Himne al Somatent	per a piano i cant	Lletra d'Emili Pascual d'Amigó
D023	Melodía de Sor	Romance anònim		
D008	Menalt, Gabriel	Obra completa per a orgue		Edició Bernat Cabré i Cercós
D035	Mestres Quadreny, Josep Maria	Duets per a instruments de vent. Volum I (I-VII)		Introducció Llorenç Balsach. Autògrafs Josep Dolcet
D006	Mestres, Antoni	Doce Piezas para clave u órgano		Transcripció Francisco Civil
D024	Mestres, Apel·les	Cansons festives per als infants	El cargol, La campana, La cassera, Festa de rates, Fa fret, Camí d'estudi	
D024	Mestres, Apel·les	Noves cansons d'infants	Les filles del rei, L'auzell de paper, Tres companys, La rata, Clic-cloc, Els tres valents, Una vegada era un rei	
D024	Mestres, Apel·les	Cansóns per els infants	El cavallet, Cançó d'hivern, Els aucellets, Camp a través, Les campanes de Pasqua, Els soldats, La campanera, Montanya avall, Les estrelles, ¡Dormiu!, La flamarada, El ruch sabi	
D024	Mestres, Apel·les	Dotze Madrigals	De bon de matí, Confusió, La puput, Transformació, Era pel maig, La filadora, L'amor cassador, L'ovella perduda, Sota l'ombreta, Oydà, Dubte, Dintre el pinar	
D024	Mestres, Apel·les	Nous Madrigals	Alegria, La rosa, La carta, Nocturn, La filla del rei, La penyora, Serenata, Confessió, El bon jutge, La roda del molí, Rebequeria, Quin mal hi ha?	
D024	Mestres, Apel·les	Laura. Elegies íntimes	Somni, Rossinyol de cementiri, Aniversari, El teu nom, La font, La dansa dels records, Roses de maig, La non-non de la morta	Conté autògrafs Josep Dolcet
D024	Mestres, Apel·les	Balades. Deu cansons per a cant i piano	La puntaira, El minuet de les estrelles, Tapiç antich, El cuc i l'estrella, La generosa, Cavaller qu'aneu a la guerra, Els cisinets, Faràndula, Tot bressant, Cansó trista	
D024	Mestres, Apel·les	Cansóns. Quadern primer	Felicitat, Cansó de taberna, Les gotes d'aigua, La non-non de la morta, La bosqueta rossinyolera, Minuet	
D024	Mestres, Apel·les	Cansóns. Quadern segon	El rossinyol, Madrigal, El poll i la pussa, Camí de la font, Endressa, La non-non dels blats	
D024	Mestres, Apel·les	Cansóns. Quadern tercer	La Dona d'aigua, El molí, La vella, Birondón, Cansó d'Abril, Els frares encantats	
D024	Mestres, Apel·les	Cansóns Segona sèrie Primer quadern	La Cansó, Pastoral de vano, El potentat (Cansó de camí), La Son-soneta, Bosch endins, Ingenuitat	Conté autògrafs Josep Dolcet
D024	Mestres, Apel·les	Cansóns Segona sèrie Segon quadern	Toch d'oració, La doncella malalta, El gran Rahim, Misteri, El vianant, L'espiña y la rosella	Conté autògrafs Josep Dolcet

D024	Mestres, Apel·les	Cansóns Segona sèrie Tercer quadern	Confidència, Cansó llunyana, Cant de joventut, Roses de maig, Els tres enamorats, La cansó del mar	
D024	Mestres, Apel·les	Amorooses. Dotze cançons	Inspiradora, Les meves cançons, Enveja, Record, Tentació, Estima'm, El secret, Cansó alegra, Desitj, Les nadales, Si goses dirtho, Sempre ab tu	
D024	Mestres, Apel·les	Himne Català		
D024	Mestres, Apel·les	Cantos escolares		Lletra castellana de Romualdo Duch (Escolapio)
D002	Milans i Godayol, Tomàs	Cantates i «Tonos», per a 1 i 2 veus amb instruments	Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	Transcripció Josep Dolcet i Jordi Ribell. Conté un fullat d'un concert.
D002	Milans i Godayol, Tomàs	«Aquel buen pastor», sarsuela per a 3 veus i instruments	Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	Transcripció Jordi Ribell
D002	Milans i Godayol, Tomàs	Lletania de la Mare de Déu, per a 4 veus i acompanyament	La música en el traspàs de St. Josep Oriol (1650-1702)	Transcripció Josep Maria Gregori. Conté un programa de concert
D002	Milans i Godayol, Tomàs	Música eclesiàstica, per a 1, 2, 4, 6 i 8 veus		Transcripció Josep Maria Gregori, Josep Dolcet i Pere Lluís Biosca
D003	Milans i Godayol, Tomàs	Cantates		Edició i estudi Joan Rifé i Santaló. Mecanoscrit d'assaig d'un concert de Milans
D024	Millet, Lluís	Cants espirituals	Per a ús del poble	Lletra del Rev. P. Lluís Maria de Valls. Amb traducció castellana
D034	Minguella, Marta	Iniciación instrumental. 6 piezas fáciles	Para flauta, guitarra, triángulo y claves	
D019	Mir, Josep	Bocetos Poemáticos	a) Invocación b) Danza Demoníaca	
D018	Misón, Luis	Los ciegos	Tonadilla nueva a tres	Transcripció i harmonització José Subirá
D018	Misón, Luis	Una mesonera y un arriero	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització José Subirá. Autògrafs Josep Dolcet
D018	Misón, Luis	Seguidilla dolorosa de una enamorada	de «Una mesonera y un arriero»	Transcripcions per a cant i piano José Subirá
D009	Monteverdi, Claudio	Madrigals Book VIII (Madrigali Guerrieri et Amorosi)		Edició Gian Francesco Malipiero
D029	Montsalvatge, Xavier	Punto de Habanera	SATB and piano. De «Tres canciones negras»	Lletra de Néstor Luján
D001	Montserrat, Pau	Benedictus	per a alto, corda i continu	Estudi i transcripció Josep M. Gregori. Conté autògrafs Josep Dolcet
D018	Moral, Pablo del	La ópera casera	Tonadilla a tres	Transcripció i harmonització José Subirá
D018	Moral, Pablo del	El presidario	Tonadilla a tres	Transcripció i harmonització José Subirá. Autògrafs Josep Dolcet
D025	Morera, Enric	Les fulles seques	Sardana per chor a veus mixtes (amb reducció per a piano)	Lletra Àngel Guimerà
D025	Morera, Enric	Remordiment	Chor a veus mixtes	Lletra Joan Ruiz Porta. Signatura Morera

D025	Morera, Enric	La sardana de les monges	Chor per a veus mixtes	Lletra Àngel Guimerà
D025	Morera, Enric	Empordà i Rosselló	Sardana per a veus mixtes	Lletra Josep Sebastià Pons
D025	Morera, Enric	La font de l'albera	Sardana per a veus mixtes	Lletra Josep Sebastià Pons i Gustau Violet
D025	Morera, Enric	La Marsellesa	Harmonitzada per a chor mixte	Lletra Ignasi Iglesias. Signatura E. Morera. 2 partitures i particel·les. R. 598
D025	Morera, Enric	La Marsellesa	per a cant i piano (o piano sol)	Lletra Ignasi Iglesias. Signatura E. Morera. R. 599
D025	Morera, Enric	La Sardana de la Pàtria	per chor a veus mixtes	R. 686. Signatura impresa Enric Morera
D025	Morera, Enric	La cançó dels catalans	Sardana per a chor de veus d'home	R. 878. Signatura impresa Enric Morera
D025	Morera, Enric	La cançó dels catalans	Sardana per a chor de veus mixtes	R. 879. Signatura impresa Enric Morera
D025	Morera, Enric	Catalunya!	Cançó per a chor d'homes a veus soles	R. 881. Signatura impresa Enric Morera
D025	Morera, Enric	El poema de la Nit i el Dia i de la Terra i de l'Amor	Chor per a veus mixtes	Lletra de J. Llongueras
D034	Morera, Enric	La Festa Major	Partitura i particel·les	
D034	Morera, Enric	El meu barco	Partitura i particel·les	
D035	Morera, Enric	Queixa i dansa per a orquestra de corda		
D036	Morera, Enric	Sonata	Violí i piano	Revisió Pere Bardagí (violí) i Mac McClure (piano)
D036	Morera, Enric	Catalònia	Epígrama simfònic per a orquestra	
D020	Mozart, Wolfgang Amadeus	Non, Non	Canción de cuna	Arranjament piano i harmonització a 3 veus M. Tergela
D020	Mozart, Wolfgang Amadeus	Non - Non	Canción de cuna para canto y piano. Letra catalana Apel·les Mestres	
D020	Mozart, Wolfgang Amadeus	«Ah, vous dirai-je Maman»	Zwölf Variationen in C für Klavier KV 265 (300e)	Edició Kurt von Fischer. Digitació Matthias Kirschner. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
D022	Mozart, Wolfgang Amadeus	Le nozze di Figaro - Die Hochzeit des Figaro KV 492. Partitura		Edició István Máriássy
D022	Mozart, Wolfgang Amadeus	Die Zauberflöte. Partitura	Oper in zwei Aufzügen. Text von Emanuel Schikaneder	Edició Tamás Zászhaliczky
D038	Mozart, Wolfgang Amadeus	Concert für die Clarinette Köch. Verz. N° 622		
D039	Mozart, Wolfgang Amadeus	Haffner-Serenade D dur K.-V. No. 250		Revisió i pròleg Arnold Schering
D039	Mozart, Wolfgang Amadeus	Serenade No. 10 Si bemoll major K.-V. No. 361		
D003	Narro Campos, Manuel	Concert per a clave i orquestra		Estudi preliminar i edició crítica Edició María Gembero Ustároz
D014	Narro Campos, Manuel	Obras de tecla		Edició José Climent i Rodrigo Madrid

D001	Nassarre, Pablo	Tres tocatas	Órgano	Transcripció i realització Josep Maria Llorens
D007	Nebra, Josep	Tocatas y Sonata	Para órgano ó clave	Transcripció Romà Escalas. Conté autògrafs Josep Dolcet
D024	Nicolau, Antoni	La mort de l'escolà		Poesia de Mn. Jacint Verdaguer
D014	Nonó, Josep	6 Sonates per a piano		Edició Josep Dolcet
D033	Obiols, Mn. Àngel	El llegat musical de Mn. Angel Obiols		
D021	Ojinaga, Joaquín	Obras musicales		Edició José López-Calo
D002	Olivelles, Felip	Stabat Mater, per a 4 veus i per a 8 veus amb instruments	La música en el traspàs de St. Josep Oriol (1650-1702)	Transcripció Josep Dolcet.
D036	Oltra, Manuel	Psalmus Brevis	Cor i Orquestra simfònica	
D031	Orff, Carl	Carmina Burana. Cantiones Profanae	Klavierauszug / Vocal Score	Conté autògrafs Josep Dolcet i programa «CB, una cantata màgica» Palau 27.04.17
D002	Ortiz, Diego	Tratado de glosas sobre claúsulas y otros géneros de puntos en la música de violones. Roma 1553		Conté fulls amb autògrafs de Josep Dolcet
D032	Padre Donostia	Música de Cámara	Obras musicales del Padre Donostia XII	Edició i notes P. Jorge de Riezu, O. F. Cap.
D016	Páez, Juan	Música litúrgica	Motetes; Himnos; Misa; Invitatorio; Salmos	Transcripció Inmaculada Quintanal
D016	Páez, Juan	Villancicos	Vengan señores; Albricias pastores; Vengan albricias; Clamores repetidos; Ya las antiguas ansias; Calle todo el infierno	Transcripció Inmaculada Quintanal. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D029	Pahissa, Jaume	Quartetto	quartet de corda	Pròleg de Xosé Aviñoa
D035	Pahissa, Jaume	Pastoral per a violoncel i piano		
D037	Palacios, Fernando	Juegos de cámara	Tanda de piezas musicales para grupos variados de instrumentos	
D024	Palau, Manuel	Balada al absent	Balada para voces femeninas y orquesta	
D024	Palau, Manuel	Rapsodia d'abril	Coro de voces femeninas y orquesta	
D024	Palau, Manuel	Divertimento	Partitura de orquesta	
D024	Palau, Manuel	Petit tríptic infantívol	Chor de Nins i Nines	Poemes de Guillem Colom i Ferrà. Edició Salvador Seguí
D024	Palau, Manuel	Quatre poemes chorals	Per a chor mixte	Edició Salvador Seguí
D024	Palau, Manuel	Villancico		Poesía de Lope de Vega. Edició Salvador Seguí
D024	Palau, Manuel	Madrigal		Poesia d'Ausiàs March. Edició Salvador Seguí
D024	Palau, Manuel	Dos canciones amatorias		Edició Salvador Seguí
D024	Palau, Manuel; Soler, Antoni	Dos sonatas	Partitura de orquesta	Edició Salvador Seguí
D006	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Misa Aeterna Christi Munera	A cuatro voces mixtas y órgano. Ad libitum	Reg. 839

D006	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Christus Factus Est	A cuatro voces de hombre	Reg. 1349
D006	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Jesu Rex Admirabilis	A tres voces de hombre	Reg. 1349
D008	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	Ave María	A cuatro voces desiguales	
D038	Palestrina, Giovanni Pierluigi da	4 misas: De Beata Virgine, L'Homme armé, Tu es Petrus, Ad fugam		
D018	Palomino, José	El canapé	Tonadilla a solo	Transcripció i harmonització José Subirá
D018	Palomino, José	Canción picaresca	de «El canapé»	Transcripcions per a cant i piano José Subirá
D001	Pedrell, Felip	La primavera	12 Lieder per a cant i piano, op. 106, (1880)	Revisió Francesc Bonastre. Text de Francesc Matheu
D029	Pedrell, Felip	Nocturns		Pròleg Francesc Cortés
D033	Pedrell, Felip	Romanç de Don Joan i Don Ramón	sobre melodies populars mallorquines, a 5 veus mixtes	
D037	Pérez Maseda, Eduardo	Gota de metal	para clarinete, vibráfono y tuba	
D034	Pérez Moya, Antoni	Antología Coral		
D003	Pérez, Ginés	Set motets inèdits		Edició Esperança Rodríguez. Conté separata amb correccions
D008	Pisador, Diego	Fantasía	Fácil (Orig. para vihuela)	
D015	Pla, Joan Baptista	Sis sonates per a flauta, violí i baix continu (III-23/28)	Partitura i parts	Edició Josep Dolcet i Eduard Martínez
D015	Pla, Joan Baptista	Sis sonates per a flauta, violí i baix continu	Partitura i particel·les	Edició Josep Dolcet i Eduard Martínez
D015	Pla, Joan Baptista	6 Sonaten	Für 2 Oboen [?] (Querflöten, Violinen). OBB 17	Edició Walter Lebermann. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D015	Pla, Joan Baptista (?)	Trio en Sol mayor para dos flautas (o violines) y bajo		Introducció i transcripció Beryl Kenyon de Pascual. Conté autògrafs Josep Dolcet
D001	Pla, Josep	Sonata III	Per a dos oboès, violins o flautes i baix continu	Revisió i realització del continu Robert Gerhard. Introducció Josep Dolcet. Conté autògrafs i photocopies de Josep Dolcet
D015	Pla, Josep (?)	Sonata a Tres nº 16 en La menor	Per a dues flautes, oboès o violins i baix continu	Introducció i revisió Josep Dolcet. Xifrat i realització baix Jordi Reguant. Conté fotocopies i fulls d'errades
D015	Pla, Josep & Joan	Concert (IV-1) en Re major	Per a dues flautes o oboès	Edició Josep Dolcet. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D015	Pla, Josep i/o Pla, Joan	Trio en Re menor para oboe, violín y violoncello		Introducció i transcripció Beryl Kenyon de Pascual. Conté autògrafs Josep Dolcet
D018	Pla, M; Misson, L; Esteve, P; Valledor, J.	La 'tonadilla' del segle XVIII i Catalunya		Edició Aurèlia Pessarrodona
D015	Pla, Manuel	Trio für Oboe, Violine und Violoncello d-moll	Partitur. Amb particel·les	

D015	Pla, Manuel	Sonate c-Moll für Oboe und Basso continuo	Partitura i particel·les	Edició Christian Schneider. Baix Siegfried Petrenz. Conté correspondència amb Schneider i separata amb article de Joseba Berrocal a Artigrama, 2011
D015	Pla, Manuel	Concert per a flauta en Si bemoll major (IV-2)	Partitura per a flauta i orquestra	Revisió i edició Josep Dolcet
D015	Pla, Manuel	Concert per a flauta en Si bemoll major (IV-2)	Reducció per a flauta i piano. Partitura i particel·les	Revisió, reducció per a piano i edició Josep Dolcet
D018	Pla, Manuel	El soldado	Tonadilla a dúo	Transcripció i harmonització Josep Subirà. Ex-libris i autògrafs Josep Dolcet
D018	Pla, Manuel	Seguidillas religiosas	del auto sacramental «La lepra de Constantino»	Transcripcions per a cant i piano José Subirá. Autògrafs Josep Dolcet. Conté fotòcopia partitura i article «Notas sobre la música» de Cinco siglos de canciones españolas (1300-1800)
D006	Platti, Giovanni	Konzert G-Dur	Für Oboe oder Flöte und Streichorchester. Klavierauszug. OBB 18	Edició Walter Lebermann. Conté autògrafs de Josep Dolcet. Conté dedicatòria il·legible. Den Haag 4-'85
D006	Platti, Giovanni	Konzert G-Dur	Für Oboe (Flöte) und Streichorchester. Partitur	Edició Walter Lebermann. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D006	Platti, Giovanni	Konzert G-moll	Für Oboe, Streicher und Basso continuo	Edició Helmut Winschermann
D020	Platti, Giovanni	Sei Sonate a flauto traversiere. Opera terza		
D003	Pons, Josep	Obertura VI en Re major		Edició Josep Dolcet. Introducció José Climent. Conté article mecanografiat Les obertures i simfonies de Josep Pons, de Josep Dolcet (Oct. 2007)
D004	Pons, Josep	Simfonia núm. 10 en La mayor		Edició Josep Dolcet. Introducció Ramón Ramírez Beneyto
D004	Pons, Josep	Simfonia núm. 1 en Sol mayor «Oriental»		Edició Josep Dolcet. Introducció Ramón Ramírez Beneyto
D035	Portolés Chulvi, Peregrí	Peces íntimes, per a guitarra	Despertar, Vals núm. 1, Nostàlgia, Evocació, Cançó d'hivern	Edició Maria Ester-Sala
D036	Portolés Chulvi, Peregrí	Fantasia núm. 2 per a dos instruments melòdics i piano (o guitarra)		
D036	Portolés Chulvi, Peregrí	Paisatge per a dos instruments melòdics i piano (o guitarra)		
D017	Portugal, Marcos Antonio	Sonata y variaciones (Sonata e variacoens)		Revisió Alfred E. Lemmon, S. J.
D001	Posa, Sebastián	Bicinium	Para Corno Inglés u otro Instrumento de Viento o Cuerda (Trombón de Varas, Fagot, Violoncello o Viola de Gamba). Partitura i particel·les	Transcripció i realització Macario Santiago Kastner
D004	Pradas Gallén, Josep	Tres villancets a vuit veus amb violins	«La tierra llora afligida», «Cantad serafines», «Trono sagrado de luces»	Edició Marian Rosa Montagut

D005	Pradas Gallén, Josep	Ópera al patriarca Sn Joseph		Edició Rodrigo Madrid. Conté un CD i una carta de Rodrigo Madrid. Estudi José Luis Palacios
D024	Pujol, Francesc	Lai i ballada	Per a violí i piano. Partitura i partitell	Edició Kalina Macuta
D040	Pujol, Joan	Regina Caeli, per a 8 veus / Ne recorderis, per a 4 veus	Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	Transcripcions Josep M. Gregori i Bernat Cabré. Conté programa de concert de música barroca
D040	Pujol, Joan	Benedicamus Domino, per a 5 veus	Fons del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció de Música Manuscrita. Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59	Transcripcions Bernat Cabré
D001	Pujol, Joan Pau	Ne recorderis	Absolta a 4	Transcripció Josep M. Gregori
D001	Pujol, Joan Pau	Regina coeli laetare		
D001	Pujol, Joan Pau	Magnificat Secundi Toni		
D001	Pujol, Joan Pau	In Assumptione Beata Virgo Mariae		Transcripció Sergi Casademunt
D010	Purcell, Henry	Keyboard Works		Edició William Barclay Squire
D010	Purcell, Henry	Dido and Aeneas	In Full Score	Edició William H. Cummings. Conté entrada i programa concert 2009 a Santa Maria del Mar
D022	Purcell, Henry	Dido and Aeneas	Vocal and full score	Edició Margaret Laurie i Thurston Dart. Conté autògrafs Dolcet i programa concert UB
D001	Pusalgues, Joan	Magníficat	Para 4 voces, violines, bajo y acompañamiento	Transcripció i realització Francesc Civil. Conté autògrafs i tresfulls amb notes Josep Dolcet
D034	Puyuelo, M. Jesús	Cançons populars de Nadal	Lletra i música de 8 nadals populars, amb acompanyament de piano	
D003	Rabassa, Pere	Música barroca per a la catedral de València		Edició Rosa Isusi Fagoaga
D008	Rabassa, Pere	Sonata per a clavicèmbal		Edició Águeda Pedrero-Encabo i Bernat Cabré i Cercós. Conté autògrafs Josep Dolcet
D010	Rameau, Jean-Philippe	Complete Works for Solo Keyboard		De l'edició de les Obres Completes a càrrec de Camille Saint-Saëns
D008	Reig, Josep	Sancta Maria. In festivitatibus B. M. virgi. 2º tonus pro G	Per a cor mixt i baix continu	Transcripció Sergi Casademunt
D040	Reig, Josep	Libera Me, per a 8 veus	Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	Transcripcions Josep M. Gregori i Bernat Cabré. Conté programa de concert de música barroca
D013	Rexach, Salvador	Sonata en Fa mayor de violín y de bajo		Introducció i transcripció Lothar Siemens Hernández. Conté autògrafs Josep Dolcet
D013	Rexach, Salvador	Dos trios, en mi mayor y en sol mayor, para dos violines y bajo		Introducció i transcripció Lothar Siemens Hernández. Conté autògrafs Josep Dolcet
D024	Ribas, Josep	Pel teu amor: Sainete lírica en dos actos	Núm. 3. Cançò d'en Blai	Lletra i trad. castellana de M. Poal-Aragall

D031	Rimsky-Kórsakov, Nikolai	Six Variations sur le thème BACH, op. 10	for piano	Edició Sergei M. Merkulov. K 286
D001	Ripollès, Joan Crisòstom	Gaudemus omnes in domino	Introit a Sta. Tecla	Transcripció Josep M. Gregori
D001	Ripollès, Joan Crisòstom	Villancico Buena noche, zagales, a 8	«Villancico al Nto. de Xpto. a 8 de Mº Ripollés 1728»	Transcripció i estudi Josep M. Gregori
D002	Ripollès, Joan Crisòstom	Música eclesiàstica, per a 1, 2, 4, 6 i 8 veus	Fons de la Catedral de Tarragona	Transcripció Josep Maria Gregori i Josep Dolcet
D001	Riquet, Pere	Missa Susanne un jour	cum 4 vocibus	Transcripció i estudi Francesc Bonastre
D040	Riquet, Pere	Vexilla Regis, per a 4 veus	Fons del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció de Música Manuscrita. Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59	Transcripcions Bernat Cabré
D005	Robledo, M; Cortes, C; Pujol, J; De Silos, F; Aguilera de Heredia, S; Ruimonte, P; Berges, J; Hernandez D; Anònims	Obras de los maestros de las Capillas de Música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII		Presentació i transcripció Pedro Calahorra
D001	Robledo, Melchor	Tulerunt Dominum		Transcripció Pedro Calahorra Martínez
D001	Robledo, Melchor	Hoc corpus		Transcripció Samuel Rubio, revisió Jordi Casas
D037	Rodrigo, Joaquín	Concierto serenata, para arpa y orquesta	Partitura de orquesta	Revisió Victoria Kamhi de Rodrigo
D029	Rodríguez Albert, Rafael	Sonatina per a violí i piano	Partitura i particel·la	Revisió Josefina Salvador
D011	Rodríguez de Hita, Antonio	8 Canciones para 2 oboes y fagot		Transcripció Miquel Querol Gavaldà. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D007	Rodríguez Monllor, Vicent	Libro de Tocatas para címbalo	30 sonatas y 1 pastorela	Revisió i versió Josep Climent. Conte un full autògraf de Josep Dolcet
D004	Rodríguez, Vicent	Obres per a orgue		Edició Águeda Pedrero-Encabo
D009	Rodríguez, Vicent	Sonatas	Sonates de la 1ª a la 7ª	Revisió de Josep Climent
D009	Rodríguez, Vicent	Peces per a orgue sobre el Pangelingua Espanyol		Transcripció i estudi Dionisio Preciado
D006	Roma, Josep Maria (recop.)	Canciones españolas antiguas Vol.I	De los siglos XIII, XVI, XVII y XVIII	Recopilades, adaptades i harmonitzades per a cant i clavicèmbal (piano) per Josep Maria Roma
D006	Roma, Josep Maria (recop.)	Canciones españolas antiguas Vol.II	De los siglos XIII, XVI, XVII y XVIII	Recopilades, adaptades i harmonitzades per a cant i clavicèmbal (piano) per Josep Maria Roma
D032	Romero, Antonio	Fantasia sobre motius de «Lucrezia Borgia»	Per a clarinet i piano. Partitura i particel·la	Ed. Joan Enric Lluna
D034	Ros, Vicent	Danzas para flauta	15 danzas populares del País Valenciano	
D034	Ros, Vicent	Cançons i Danses clàssiques / Canciones y Danzas clásicas	47 canciones, cánones y danzas ordenadas cronològicamente	

D018	Rosales, Antonio	El recitado	Tonadilla a tres	Transcripció i harmonització José Subirà. Autògrafs Josep Dolcet
D018	Rosales, Antonio	Canción contra las madamitas gorgoriteadoras	de «El recitado»	Transcripcions per a cant i piano José Subirà
D040	Rosquelles, Miquel	Magnificat, per a 8 veus	Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	Transcripcions Josep M. Gregori i Bernat Cabré. Conté programa de concert de música barroca
D022	Rouget de Lisle, Claude Joseph	La Marseillaise	Avec accompagnement de piano, par M. J. Nargeot	
D020	Ruge, Filippo	Six Solos for a german flute with a thorough bass		
D020	Ruge, Filippo	Sonata for Flauto Traverso	amb el nom de Fillippo Lluge	Edició Joh. Feltkamp.
D034	Saderra i Puigferrer, Manuel	Marie France	Partitura i particel·les	Lletra de Peadar Kearney
D033	Sancho Marraco, Josep	Valse erótique		
D033	Sancho Marraco, Josep	El mestre	Cançó popular harmonitzada a cinc veus mixtes i solo de soprà	Signatura impresa Sancho Marraco
D033	Sancho Marraco, Josep	Mariagneta	Cançó popular harmonitzada per a chor a sis veus mixtes i solo de tenor	Signatura impresa Sancho Marraco
D033	Sancho Marraco, Josep	Cançons		Lletres de Joan M. Guasch. Signatura de J. Sancho Marraco
D033	Sancho Marraco, Josep	Missa Defuncorum	ad chorum quator vocum inaequalium órgano comitante	Rúbrica de J. Sancho Marraco
D033	Sancho Marraco, Josep	Misa de la Santa Cruz	a cuatro voces (alto, tenores y bajo) y órgano	Rúbrica de J. Sancho Marraco
D034	Santiago i Roig, Carles	Ja són 500	Partitura i particel·les	Transcripció Immaculada Quintanal
D007	Sanz, Gaspar	Instrucción de música sobre la guitarra española	Y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza	Pròleg i notes Lluís García-Abrines. Conté autògrafs de Josep Dolcet.
D033	Saumell, Manuel	Contradanzas		Ed. Hilario González
D020	Scarlatti, Alessandro	Sinfonie Nr. II D-dur für Kammerorchester	Partitura i particel·les	Edició i pròleg Raymond Meylan
D020	Scarlatti, Alessandro	Eraclea	The Operas of Alessandro Scarlatti Volume I	Edició Donald Jay Grout. Conté autògrafs Josep Dolcet
D006	Scarlatti, Domenico	Pastoral y Capricho	Piano	Edició Carlos Causig. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D006	Scarlatti, Domenico	10 Sonatas		Revisió i digitació Pere Vallribera. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D006	Scarlatti, Domenico	Katzen-Fuge		Conté autògrafs de Josep Dolcet
D006	Scarlatti, Domenico	Bourrée dite d'Aranjuez	Sonata nº 60	Revisió i digitació G. Garganta. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D006	Scarlatti, Domenico	Sonata		Conté autògrafs de Josep Dolcet
D006	Scarlatti, Domenico	Tres sonates inèdites per a clavicèmbal	«Sonata en La» «Sonata en Mi» «Sonata en Fa»	Edició Águeda Pedrero-Encabo

D006	Scarlatti, Domenico	Veintiséis Sonatas Inéditas para clave	compuestas en España para la Familia Real	Transcripció piano Enric Granados. Estudi Felip Pedrell. Conté fulls autògrafs Josep Dolcet i fotocòpies articles
D038	Scarlatti, Domenico	Sixty Sonatas for keyboard Vol. I: Nos. 1 - 30		K 198Ê&197/4004. Edició István Máriássy. Conté autògrafs Josep Dolcet
D007	Schlick, Arnolt	Hommage à l'Empereur Charles-Quint	Dix versets pour orgue	Transcripció de M. S. Kastner i M. Querol Gavaldà. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D007	Schlick, Arnolt	Salve Regina		
D035	Schönberg, Arnold	Modelos para estudiantes de composición. Ejemplos musicales, guía y glosario		
D031	Schubert, Franz	Messe in As D 678. Zweite Fassung	per Soli (SATB), Coro (SATB), Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso e Organo	Urtext Carus 40.659/03. Edició Michael Heinemann. Conté autògrafs Josep Dolcet
D038	Schütz, Heinrich	Biblical Histories Volume I	1. Christmas Oratorio, 2. The Seven Last Words of Christ, 3. The Resurrection	Ex-libris de Josep Dolcet
D006	Seixas, Carlos	12 Sonatas		Edició Josep M. Roger. Autògrafs Josep Dolcet
D034	Serra i Corominas, Joaquim	Vells Amics	Particel·les	
D011	Soler, Antoni	Música Escénica		Estudi i transcripció José Sierra Pérez
D011	Soler, Antoni	Música Religiosa		Transcripció i estudi Eutimio Bullón Pastor
D011	Soler, Antoni	Fandango		Revisió i transcripció P. Samuel Rubio
D011	Soler, Antoni	Fandango		Edició Bernat Cabré i Arnaud Farré
D011	Soler, Antoni	Sonata en «do» nº 9	Para piano	
D011	Soler, Antoni	Sonata en «re menor» nº 25	Para piano	
D011	Soler, Antoni	Sonata por la Princesa de Asturias (R. 45)		Edició Antonio Baciero. Conté autògrafs Josep Dolcet
D011	Soler, Antoni	III Concierto para dos instrumentos de tecla		Transcripció Santiago Kastner. Conté autògrafs de Josep Dolcet
D011	Soler, Antoni	1º Concierto para dos instrumentos de tecla		Transcripció Santiago Kastner
D011	Soler, Antoni	2º Concierto para dos instrumentos de tecla		Transcripció Santiago Kastner
D011	Soler, Antoni	4º Concierto para dos instrumentos de tecla		Transcripció Santiago Kastner
D011	Soler, Antoni	5º Concierto para dos instrumentos de tecla		Transcripció Santiago Kastner
D011	Soler, Antoni	6º Concierto para dos instrumentos de tecla		Transcripció Santiago Kastner
D001	Soler, Francesc	Aio Anton, a dónde vamo...	Villancet de Nadal a 8 i acompañament	Transcripció i estudi Francesc Bonastre
D032	Soler, Francesc de Paula	Petit preludi per a guitarra		Reg. 2467

D023	Sor, Ferran	Obra per a piano sol		Edició Josep Dolcet i Joan Lluís Moraleda
D023	Sor, Ferran	Sonata per a piano a quatre mans		Edició Josep Dolcet
D023	Sor, Ferran	27 Valsos per a piano a quatre mans		Edició Josep Dolcet. Estudi Ramón Sobrino
D023	Sor, Ferran	Telemaco nell'Isola di Calipso	Escena final: Recitatius i ària de Calipso «Misera me! - Coraggio, oh Dio!»	Edició Josep Dolcet. Estudi Ramón Sobrino
D023	Sor, Ferran	Simfonia I en Do major		Edició Josep Dolcet i Emili Moreno
D023	Sor, Ferran	Simfonia II en Mi bemoll major		Edició Josep Dolcet i Emili Moreno
D023	Sor, Ferran	Simfonia III en Fa major		Revisió i selecció Sergi Casademunt
D023	Sor, Ferran	Concert per a violí i orquestra en Sol major		Edició Sergi Casademunt
D023	Sor, Ferran	Concert per a violí i orquestra en Sol major	Reducció per a violí i piano	Edició Sergi Casademunt
D023	Sor, Ferran	Suite del ballet-pantomima «Hercule et Omphale»		Revisió i edició Sergi Casademunt
D023	Sor, Ferran	Obertura del ballet «Hercule et Omphale» per a orquestra		Edició Josep Dolcet
D023	Sor, Ferran	Obertura del ballet «Cendrillon» per a orquestra		Edició Jun Sugawara
D023	Sor, Ferran	Obertura del ballet «Alphonse et Léonore» ou «L'amant peintre»		Revisió i digitació Gracià Tarragó
D023	Sor, Ferran	Obertura de «La Elvira portuguesa» per a orquestra		Transcripció Gracià Tarragó
D023	Sor, Ferran	Air de Lónore for clarinet and guitar (harp)	from the second act of Ballet «Alphonse et Léonore»	Edició Fabio Rizza. Urtext. Autògrafs Josep Dolcet
D023	Sor, Ferran	12 Estudios para Guitarra Op. 60		Su historia por Francisco Herrera. Conté fotocòpia article «Qué (no) sabemos del romance ¿anónimo?»
D023	Sor, Ferran	Dos minuetos, en Do y en Sol		
D023	Sor, Ferran	Grand Solo Op. 14 for Guitar		
D023	Sor, Ferran	Estudio en Do mayor		
D039	Sor, Ferran	Concert pera a violí i orquestra		Revisió i edició Joan Pàmies
D039	Sor, Ferran	Concerto in G a Violino Principale	(atribuït)	Edició Jan de Kloe
D001	Sorita, Nicasí	Pueri Hebraerorum vestimenta		Transcripció Samuel Rubio, revisió Jordi Casas
D021	Sorkocevic, Luka	Sinfonia in G [1]		Edició Ivan Zivanovic i Davor Merkas. Revisió Felix Spiller
D021	Sorkocevic, Luka	Sinfonia in G [2]		Edició Ivan Zivanovic i Davor Merkas. Revisió Felix Spiller
D021	Sorkocevic, Luka	Sinfonia in A		Edició Ivan Zivanovic i Davor Merkas. Revisió Felix Spiller
D021	Sorkocevic, Luka	[Grave - Staccato]		Edició Ivan Zivanovic i Davor Merkas. Revisió Felix Spiller

D021	Sorkocevic, Luka	Oertura		Edició Ivan Zivanovic i Davor Merkas. Revisió Felix Spiller
D021	Sorkocevic, Luka	La vertu perdue		Edició Ivan Zivanovic i Davor Merkas. Revisió Felix Spiller
D038	Sorkocevic, Luka	Seven Symphonies		
D037	Sotelo, Mauricio	Animales celestes	para 1, 2, 3 ó 4 violoncelistas	
D036	Soto, Pere	4 Inventions	per a violí i guitarra	
D036	Soto, Pere	Kosovo	Guitarra	
D036	Soto, Pere	La lluna de Navarcles	Suite per a flauta i guitarra	
D001	Subias, Jaume	Dos tonos a solo	«Tono humano a solo» i «Tonada a solo al Nacimiento»	Estudi i transcripció Francesc Bonastre
D033	Subirachs i Ricart, Rafael	Salve Regina a la Verge dels Dolors	Op. 79	Presentació de Rafael Subirachs i Vila
D033	Subirachs i Ricart, Rafael	Adoro te devote	Op. 80 n. 1	Presentació de Rafael Subirachs i Vila
D033	Subirachs i Ricart, Rafael	O salutaris	Op. 80 n. 5	Presentació de Rafael Subirachs i Vila
D039	Susato, Tielman	Danserye. Altniederländisdjes Tanzmusikbüchlein vom Jahre 1551 Heft I	In Spielpartitur für 4 Blockflöten oder beliebige Melodie-Instrumente	Edició F. J. Giesbert. Conté autògrafs Josep Dolcet
D039	Susato, Tielman	Danserye. Altniederländisdjes Tanzmusikbüchlein vom Jahre 1551 Heft II	In Spielpartitur für 4 Blockflöten oder beliebige Melodie-Instrumente	Edició F. J. Giesbert. Conté autògrafs Josep Dolcet
D022	Sweelinck, Jan Pieters	Les Vier-Stemmige Psalmen		Edició Robert Eitner. Conté autògrafs Josep Dolcet
D024	Taltabull, Cristòfol	Cançons Xineses	Versions de Josep Carner	Edició a cura de Josep Soler
D024	Taltabull, Cristòfol	Comiat de l'ànima	Per a cor mixt i piano	Poema de Guerau de Liost. Pròleg de Josep Soler
D024	Taltabull, Cristòfol	Cant de maig, cant d'alegria	Per a cor mixt i piano	Poema de Joan Maragall. Pròleg de Sebastià Benet
D024	Taltabull, Cristòfol	Obra coral religiosa		Edició i revisió Bernat Cabré i Arnau Farre
D001	Tàpies, Francesc	Motets i responsoris	«Jesus, Factus in Agonia», «Ave Maria», «Cor Jesu», «Responsoria II Nocturni»	Edició a cura de Francesc Bonastre
D031	Tàrrega, Francesc	Original Compositions for Guitar		Edició de Peter Päffgen
D006	Tartini, Giuseppe	Sonata en Sol menor, op. 1 nº X (Didone Abbandonata)	Para violín y piano. Partitura i particel·la	Revisió i digitació Mariano Perelló. Autògrafs Josep Dolcet
D020	Telemann, Georg Philipp	Missa brevis zum Pfingstfest über «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» TVWV 9:10	für vierstimmigen Chor (SATB) und Basso continuo (Orgel, Cembalo) Ad libitum: 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Violone (Kontrabass) und Fagott	Urtext. Reducció piano i pròleg Hans Schellevis. Conté autògrafs Josep Dolcet
D020	Telemann, Georg Philipp	Concert D-dur für Trompete, 2 Oboen und Basso continuo	Partitura i particel·les	Edició i pròleg Karl Grebe
D019	Terradellas, Domènec	Dos Motets a Solo: Nocturna procella - Plaudite populi		Introducció i edició Josep Dolcet. Baix continu: Eduard Martínez
D019	Terradellas, Domènec	Dos Motets a Solo: Nocturna procella - Plaudite populi		Introducció i edició Josep Dolcet. Baix continu: Eduard Martínez

D019	Terradellas, Domènec	Giuseppe Riconosciuto	Oratori en tres actes	Revisió i edició: Josep Dolcet i Ignacio Yepes
D035	Tintorer, Pere	Trio en Fa Major	Per a trio de corda	
D035	Tintorer, Pere	Quartet en do menor	Per a quartet de corda	
D029	Toldrà, Eduard	L'estudiant de Vic	Popular catalana - Versió coral. Partitura i particel·les	
D029	Toldrà, Eduard	El rei Lear / L'hort	Per a veu i piano. Poemes de Josep Carner i Joan Maragall	Estudi i revisió Cèsar Calmell. Conté autògrafs Josep Dolcet
D029	Toldrà, Eduard	El giravolt de maig	Òpera cómica en un acte	Llibret de Josep Carner
D020	Torelli, Giuseppe	2 Konzerte D-dur (G 8 und G 9) für Trompete, Streicher und B. C.	Partitura i particel·les	Edició Mathias Siedel. Conté autògrafs Josep Dolcet
D029	Torrandell, Antoni	Requiem		Edició crítica Ramón Sobrino
D036	Torrent, Jaume	A Souvenir of Piedmont, Op. 64	Viola i Guitarra	
D036	Torrent, Jaume	Gradual guitarra. 24 peces fàcils per a un primer repertori		Inclou CD
D036	Torrents, Mercè	Sis Aires Mediterranis	Guitarra	
D039	Turina, Joaquín	Serenata para dos violines, viola y violoncello, op. 87		Edició Felix Schroeder. Conté autògrafs Josep Dolcet
D039	Turina, Joaquín	Danzas fantásticas para orquesta	I Exaltación - II Ensueño - III Orgía	
D039	Turina, Joaquín	Sinfonía Sevillana	1. Panorama - 2. Por el río Guadalquivir - 3. Fiesta en San Juan de Aznalfarache	
D037	Turina, José Luis	Tres palíndromos	para piano a cuatro manos	
D018	Valledor, Jacinto	Las seguidillas del apasionado	Tonadilla a solo	Transcripció i harmonització José Subirá
D018	Valledor, Jacinto	La cantada vida y muerte del General Malbrú	Tonadilla general en tres cuadros	Transcripció i harmonització José Subirá
D018	Valledor, Jacinto	Canción de tímida	de «El apasionado»	Transcripcions per a cant i piano José Subirá
D037	Vallejo, Polo	Mímesis cinco	5 estudios para dúo de flautas traveseras	
D001	Vallès, Francesc	Aÿ! Dolor incurable	Tono a solo	Transcripció Francesc Bonastre
D002	Valls, Francesc	Missa Scala Aretina	Para 11 voces en 3 coros, instrumentos y continuo	Edició José López-Caló, S. J. Conté autògrafs de Josep Dolcet. Fullet de la BC: La Missa Scala Aretina Acords i desacords
D005	Valls, Francesc	Motete a solo con violón obligado «Quemadmodum desiderat»	Partitura i particel·les	Transcripció i revisió Sergi Casademunt
D009	Vejvanovsky, Pavel Josef	Composizioni per orchestra	Partitura. Parte prima	Edició Jan Racek i Jaroslav Pohanka
D009	Vejvanovsky, Pavel Josef	Composizioni per orchestra	Partitura. Parte seconda	Edició Jan Racek i Jaroslav Pohanka. Conté autògrafs Josep Dolcet
D040	Verdalet, Joan	Missa, per a 8 veus i ministrers	Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar	Transcripció Josep Maria Gregori
D028	Verdi, Giuseppe	Aida	Opera in quattro atti. Partitura d'Orchestra	Edició Tamás Zászkaliczky. K 1001. Facsímil ed. Ricordi 1913

D034	Vicens i Juli, Josep	La plaça del firal	Partitura i particel·les	Poesia de Mn. Jacint Verdaguer
D034	Vila i Casañas, Josep	El mirador. Per a cor i orquestra	Fantasia simfònico-coral. Basada en melodies tradicionals catalanes	
D034	Vila, Francesc	Canciones populares. Instrumentaciones para conjunto Orff	5 canciones populares con canto e instrumentación	
D034	Vila, Francesc	Fiesta Mayor. Fantasía musical infantil	Para flauta y percusión (Sistema Orff-Schulwerk)	
D035	Villanueva, Glòria	Homenatge a la Guitarra per a arpa i cordes		
D014	Vinyals, Josep	Sis quintets per a instruments de vent	Partitura i particel·les	Revisió i edició Josep Dolcet. Introducció Daniel Codina
D011	Viola, Anselm	«Concert de Baixó obligat»	Concierto para fagot y orquesta	Reducció piano i adaptació saxo alt i tenor Marcel-lí Bayer
D035	Viola, Anselm	Sonates. Volum I. Sonates I-VIII		
D035	Viola, Anselm	Sonates. Volum II. Sonates IX-XVI		
D006	Vivaldi, Antonio	Gloria	RV 589. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Revisió i realització del baix continu Gian Francesco Malipiero
D006	Vivaldi, Antonio	Gloria	RV 589. Canto e pianoforte	Edició Gian Francesco Malipiero. Reducció piano Francesco Bellezza. Conté autògrafs Dolcet
D039	Vivaldi, Antonio	Concerto for 2 Trumpets C major Op. 46, 1		Revisió i pròleg Hans Redlich. Conté autògrafs i ex-libris Josep Dolcet
D033	Vives, Amadeu	L'emigrant	Chor a 4 veus d'home	Lletra de Mossèn Jacint Verdaguer
D028	Wagner, Richard	Parsifal	Partitura	Edició István Máriássy. K 1002
D004	Ximénez, Antoni	Tres trios per a guitarra, violí i baix, op. 1	Música de cambra. Partitura i particel·les	Edició Miguel Ángel Picó Pascual
D004	Ximénez, Antoni	Tres sonates per a violí i baix, op. 2	Música de cambra. Partitura i particel·les	Edició Miguel Ángel Picó Pascual
D004	Ximénez, Joaquim Nicolàs	Sis sonates per a violí i baix	Música de cambra. Partitura i particel·les	Edició Miguel Ángel Picó Pascual
D006	Zelenka, Jan Dismas	Sanctus und Agnus Dei G-Dur		Edició Thomas Kohlhase
D008	Zipoli, Domenico	Mia bella Irene	Cantata per soprano e basso continuo	Revisió i baix continu Roberto Becheri
D008	Zipoli, Domenico	Vespri di S. Ignacio	Per soprano, tenore, coro, due violini e basso continuo	Edició Luis Szarán i Roberto Antonello
D008	Zipoli, Domenico	Misa a San Ignacio	Per soprano, contralto, tenore, coro a tre voci, due violini e basso continuo	Edició Luis Szarán i Roberto Antonello
D014	Zubiaurre, Valentín	Pieza para flauta y Cuarteto de Cuerda		Revisió Joaquín Gericó i F. J. López Rodríguez. Partitura i particel·les

FUENTES MEDIEVALES CON NOTACIÓN MUSICAL EN EL ARCHIVO DE LA BASÍLICA DE SANTA MARÍA DEL PI DE BARCELONA

PABLO F. CANTALAPIEDRA es docente en la Universidad Europea de Madrid. Trabaja como auxiliar de investigación en la base de datos *Spanish Early Music Manuscripts* (SEMM). Sus principales líneas de investigación son la polifonía de los siglos XIV y XV, el canto llano y la interpretación musical entre la Edad Media y la Edad Moderna.

RESUMEN

En los últimos años se han encontrado fuentes medievales con notación musical en los fondos del APSMP que, sumadas a las que ya se conocían, constituyen un grupo de siete fragmentos fechados entre los siglos XI y XV, eminentemente litúrgicos, pendientes de analizar. En este trabajo se exponen todas las informaciones sobre estos documentos disponibles hasta la fecha y se ofrecen descripciones físicas de todos ellos. El contenido de los fragmentos se ha volcado en la base de datos *Spanish Early Music Manuscripts*. La realización de un análisis individual de cada fragmento plantea nuevas líneas de trabajo que conectan el APSMP con otros centros de documentación.

PALABRAS CLAVE: Santa María del Pi, Biblioteca de Cataluña, canto gregoriano, notación catalana, verbeta, *Ars Nova*, CantusIndex.org.

ABSTRACT

In recent years, medieval sources with musical notation have been found in the APSMP collections which, added to those that were already known, constitute a group of seven fragments dated between the 11th and 15th century, eminently liturgical, pending analysis. This paper presents all the information on these documents available to date and offers physical descriptions of all of them. The content of the fragments has been uploaded to the *Spanish Early Music Manuscripts* database. Carrying out an individual analysis of each fragment has been very fruitful and raises new lines of work that connect the APSMP with other documentation centres.

KEYWORDS: Santa María del Pi, Library of Catalonia, Gregorian chant, Catalan notation, verbeta, *Ars Nova*, CantusIndex.org.

1. INTRODUCCIÓN

Poco después de comenzar mis estudios de máster en la Escola Superior de Música de Catalunya me puse en contacto con Jordi Sacasas, archivero en la Basílica de Santa María del Pi, interesándome por algún posible fragmento de música medieval entre los fondos del archivo parroquial. Jordi me abrió las puertas del archivo y puso a mi disposición cuanto había de esa época: libros de cuentas, aniversarios, y los fragmentos que se estudian en este artículo.

Sorprendentemente, según el propio Jordi, nadie había mostrado demasiado interés en la documentación medieval del Pi, una basílica gótica erigida en el mismo centro de Barcelona. Si bien es cierto que mucho del patrimonio medieval catalán se puede encontrar a 500 metros del templo, en la Biblioteca de Cataluña, parecía lógico que en Santa María del Pi también pudiéramos hallar fuentes valiosas.

El presente trabajo busca facilitar el acceso a la documentación medieval de la Basílica de Santa María del Pi, describiendo las fuentes y sus contenidos y comentando la bibliografía que hasta ahora han generado. Abordaremos el estudio de cada fragmento por orden cronológico, y para su catalogación utilizaremos las siglas RISM de los dos archivos entre los que se encuentran repartidos: la propia basílica (E-Bp) y la Biblioteca de Cataluña (E-Bc).

El contenido de las fuentes litúrgicas de este estudio ha sido indizado en Spanish Early Music Manuscripts¹ (SEMM), donde se puede consultar libremente. SEMM es una base de datos fundada en 2015 con el objetivo de incorporar manuscritos medievales hispánicos a la red internacional de bases de canto llano Cantus Index.² El proyecto, liderado por la Dra. Carmen Julia Gutiérrez, cuenta hasta la fecha con descripciones de casi 700 fuentes y más de 67.500 cantos indizados, tanto del rito gregoriano como del rito viejo hispano. En las notas al pie de cada fragmento se facilita el enlace a su entrada en SEMM, así como de su digitalización, si se dispone de imágenes en libre consulta.

Me gustaría agradecer tanto a Jordi Sacasas como Carmen Julia Gutiérrez la ayuda y los materiales prestados durante la preparación de este artículo, así como las oportunidades, facilidades y consejos generosamente concedidos en estos años.

2. E-Bc M 1408/1³

Empezamos nuestro estudio fuera del Pi, en la Biblioteca de Cataluña, puesto que allí se conservan las fuentes procedentes de la Basílica de Santa María del Pi más antiguas. Este fragmento y el siguiente (E-Bc M 1408/7) son los que más atención han recibido hasta la fecha por parte de la academia. Higinio Anglès⁴ ya describe ambas fuentes en 1935, y es quien ubica la cuna de ambas en la Basílica de Santa María del Pi, sin dar más detalles. En un dossier publicado por la Biblioteca de Cataluña sobre sus fondos litúrgico-musicales de la Edad Media⁵ también se incluyen estas dos fuentes, facilitando una somera descripción.

1. www.musicalhispanica.org

2. www.cantusindex.org

3. Índice en SEMM: <http://musicalhispanica.eu/source/78350>

Digitalización (Biblioteca de Cataluña):

<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/25715>

4. Higinio ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Cataluña, 1935.

5. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, *Música i litúrgia medieval a la Biblioteca de Catalunya (s. IX-XIII)*, Escrits i memoria 3, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Biblioteca de Catalunya, 2016: https://play.google.com/store/books/details/Maria_Incoronata_Colantuono_M%C3%BAsic%C3%A1_i_lit%C3%BArgia_medi?id=0f5TDgAAQBAJ [3 de octubre de 2022].



Figura 1: Detalle de E-Bc M 1408/1 recto. Fuente: Biblioteca de Cataluña.

El fragmento M 1408/1 es un solo folio de 340 x 220 mm en muy mal estado de conservación, con arrugas, agujeros y amplias lagunas en las partes superior y central del pergamino, si bien ha sido restaurado. La copia es a una sola columna, con entre veinte y veintitrés líneas por cara, empleando tinta negra de humo algo clara para el texto y la notación y tinta roja de óxido para las rúbricas, las letras capitales, las líneas de guía y la decoración.

La caligrafía es carolina, con cierta inclinación y algo descuidada. La notación es neumática catalana:⁶ neumas heredados de la notación visigótica vertical,⁷ simplificados y con menor variedad de trazos para cada gesto y utilizados para copiar repertorio francorromano. En los márgenes de ambas caras aparecen algunas anotaciones y pruebas de pluma en caligrafía cortesana, probablemente del siglo XV.

El fragmento debió de pertenecer a uno de los primeros graduales romanos de la Península Ibérica, copiado a mediados del siglo XI.⁸ Contiene cantos de procesión y del Proprio de la misa para las Letanías Mayores, la Ascensión y su vigilia, transmitiéndonos cuatro misas en total. Entre estos cantos aparece un gradual hasta ahora *unicum* en Cantus Index (imagen 1): *Adjuva nos deus salutaris noster*, con dos versos, *Propitius esto peccatis nostris* y *Ne memineris*, para el Martes de Letanías.⁹



Figura 2: detalle de E-Bc M 1408/1, f. 1v. Fuente: Biblioteca de Cataluña.

6. Ver Jaime MOLL, «Para una tipología de la notación catalana», *Revista de Musicología* vol. 9, núm. 2 (1984), p. 399-409.

7. Hernán LAURENTIS, «La notazione neumatica catalana: profilo storico e catalogo dei testimoni», Manfred ANGERER (dir.). Tesis doctoral [paper]. Universidad de Viena, Viena, 2004.

8. Sergi ZAUNER, *Manuscrits musical litúrgics pretridentins de les seccions de Música i Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2012.

9. El gradual y sus versos se pueden consultar en <http://cantusindex.org/id/g04354>. Las concordancias que puedan aparecer en un futuro estarán reflejadas en ese enlace.

Volviendo el folio, destaca la gran uve mayúscula del introito de la Ascensión, *Viri Galilaei*, adornada con nudos y figuras zoomórficas al estilo visigótico (imagen 2).

3. E-Bc M 1408/7¹⁰

Este otro documento, también guardado en la Biblioteca de Cataluña, se compone de dos folios, uno de 310 x 260 mm y otro de 310 x 230 mm. Por suerte, ambos están muy bien conservados salvando la esquina inferior derecha del folio 2, que está arrancada, aunque sin afectar al contenido. Los dos folios están copiados a una columna con diecisésis líneas cada una. A juzgar por el tamaño de los márgenes, la parte superior de los dos folios podría haber sido recortada. La notación y el texto se copiaron con negro de humo, y las rúbricas, letras capitales y líneas de guía con rojo y amarillo. Los márgenes de ambos folios han sido aprovechados para realizar cuentas de cobros y pagos, aún en números romanos, aunque con una caligrafía cortesana tardía.

A juzgar por el tipo de escritura y la notación musical, este fragmento es algo posterior al M 1408/1, quizás del último tercio del siglo XI. La caligrafía es carolina minúscula, con algunos rasgos góticos. La notación es neumática catalana pero ya se observa un intento de reflejar diastemática, especialmente en los *puncta* sueltos; de hecho, un neuma típico de la notación aquitana, tres o cuatro puntos superpuestos en vertical para indicar un gesto descendente, está ya integrado en la notación de este fragmento.

Las *differentiae* son secuencias de neumas colocadas sobre la doxología o el salmo que sigue a cada antífona y sirven para indicar la fórmula salmódica a aplicar en los versos, con unos contornos típicos para cada uno de los ocho modos gregorianos. En este fragmento, las *differentiae* ya adquieren una apariencia plenamente aquitana, aunque con una peculiaridad: sobre la rúbrica de verso, aparece escrito el modo gregoriano en números romanos, lo que puede indicar que los cantores a quienes estaba destinada este libro no estaban familiarizados con las *differentiae*. Los números romanos están resaltados con una línea roja y no fueron añadidos a posteriori, sino que la letra es la misma del resto de la copia. En la imagen 3 podemos ver el introito *Sebastianus Mediolane[nsium]* y la *differentia* para su salmodia, con la indicación de VII modo.

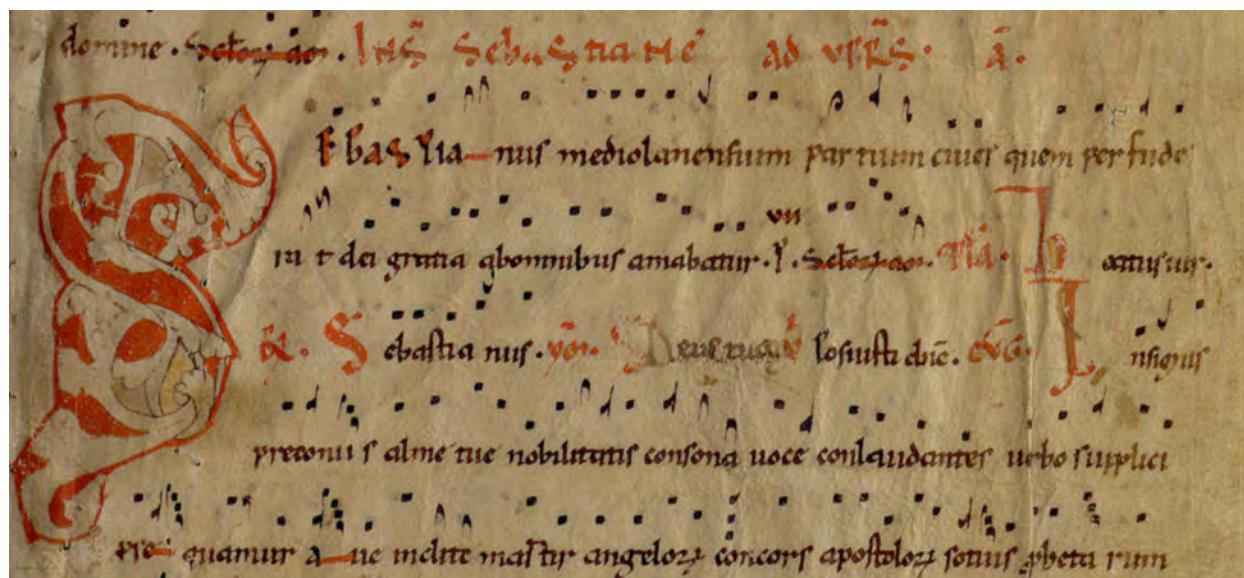


Figura 3: E-Bc 1408/7, f. 2r (detalle). Fuente: Biblioteca de Cataluña.

10. Índice en SEMM: <http://musicahispanica.eu/source/78501>. Digitalización (Biblioteca de Cataluña): <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturbc/id/29401>

Mi primer acercamiento a los fragmentos E-Bc M 1408/1 y E-Bc M 1408/7 fue trabajando como auxiliar de investigación en el proyecto *Plainchant in medieval Iberia: from the Old Hispanic rite to the Roman rite*, dirigido por Raquel Rojo Carrillo (Universidad de Cambridge) y financiado por la Leverhulme Trust. Durante esa labor estudiamos la notación de varios manuscritos de los ritos viejo hispano y gregoriano con el fin de concretar las transferencias entre la notación hispana y la notación catalana. En un artículo que está por publicarse, Rojo señala que E-Bc M 1408/7, al igual que otros manuscritos de notación catalana, usa el *cephalicus* o clivis licuesciente. Este neuma está presente en la notación de Londres, British Library, Add MSs 30847, 30848 y 30850, pero no existe en los manuscritos hispánicos de notación vertical, indicando un vínculo importante entre estos tres manuscritos y los manuscritos con notación catalana.¹¹ En la imagen 4 se aprecia este neuma sobre la sílaba “men”. Este neuma no aparece en el fragmento E-Bc M 1408/1.

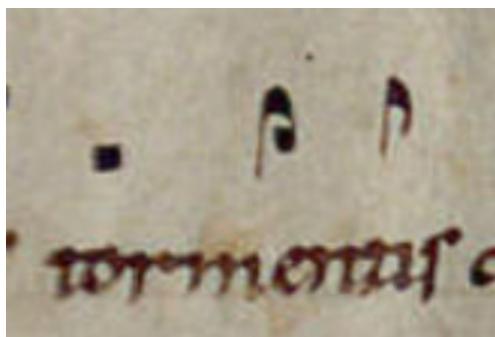


Figura 4: E-Bc M 1408/1, f. 1r (detalle). Fuente: Biblioteca de Cataluña.

El fragmento E-Bc M 1408/7 pertenecía a un antifonario y conserva cantos para los oficios de San Vicente, Navidad, Santos Inocentes y San Sebastián. Dado que los responsorios correspondientes a los oficios de maitines no aparecen, podemos figurarnos que el libro estaba dividido en dos secciones: una con lecturas y responsorios de maitines y otra con antífonas, himnos, versículos simples y responsorios de vísperas.

Como hecho reseñable, en los oficios de laudes y de vísperas que nos reporta este fragmento se observa que entre las cinco antífonas¹² y el himno se dispone el íncipit de una sexta antífona con la rúbrica *ep[istolla]* (imagen 3, final del segundo renglón). Normalmente, en el oficio de laudes esa posición la ocupa un responsorio breve.

Además, en el f. 2r se observa un palimpsesto (imagen 3, tercer renglón): en el texto del himno de vísperas de San Sebastián se puede leer ahora *Deus tuorum*, pero una «S» mayúscula en rojo a medio raspar nos da indicios de que quizá *Sanctorum [meritis]* era el himno que constaba en la primera copia.

11. Raquel Rojo CARRILLO, «Del canto hispánico al canto franco-romano: Notaciones hispánicas y el cambio de liturgia en la Península Ibérica», *Seminario de Investigación de Música Antigua* (SIMA 2022), Madrid: Universidad Complutense de Madrid (abril 2022), y Raquel Rojo CARRILLO, «Iberian musical notation(s) from the Hispanic to the Franco-Roman rites: musical writing during the liturgical change», *Medieval & Renaissance Music Conference*, Uppsala: University of Uppsala (julio 2022). Para más información sobre la notación de Londres, British Library, Add MSs 30847, 30848 y 30850 y su relación con las notaciones hispánicas y catalanas habrá que esperar a la publicación del artículo de Raquel Rojo Carrillo, «Iberian musical notation(s) from the Hispanic to the Franco-Roman rites: musical writing during the liturgical change».

12. En los dos oficios de laudes (San Vicente y Navidad) aparecen las cinco antífonas, pero los oficios de vísperas (Navidad y San Sebastián) sólo tienen indicado el íncipit de la primera de las antífonas.

4. E-BP, FRAGMENTS, 5¹³

Este fragmento se compone de dos folios de 230 x 310 mm que debieron de pertenecer a un evangelio. Ambos presentan el mismo recorte y pliegue en el extremo del libro, con marcas de haber estado religado. El primero de ellos contiene la *passio* del Domingo de Ramos (Mateo 27:15), indicando con una sigla roja los distintos roles del diálogo (S, C, JHS). La caligrafía gótica aún algo redondeada del primer folio y la forma de las abreviaturas de amanuense nos ayudan a fechar estos fragmentos a finales del siglo XII o principios del siglo XIII.

El segundo folio, 5b, está escrito por otra mano, con una tinta más oscura que el folio 5a y con un *ductus* más cerrado. Recoge el final de una lectura de Levíticos 19:18 y le sigue otra lectura, esta vez de Juan 10:22-35. Al volver el folio aparece la rúbrica del jueves santo y el *íncipit* de una lectura del profeta Jeremías, que nos remite al jueves de la tercera semana de Cuaresma.¹⁴ Sigue una lectura del Evangelio de Lucas 7:36.

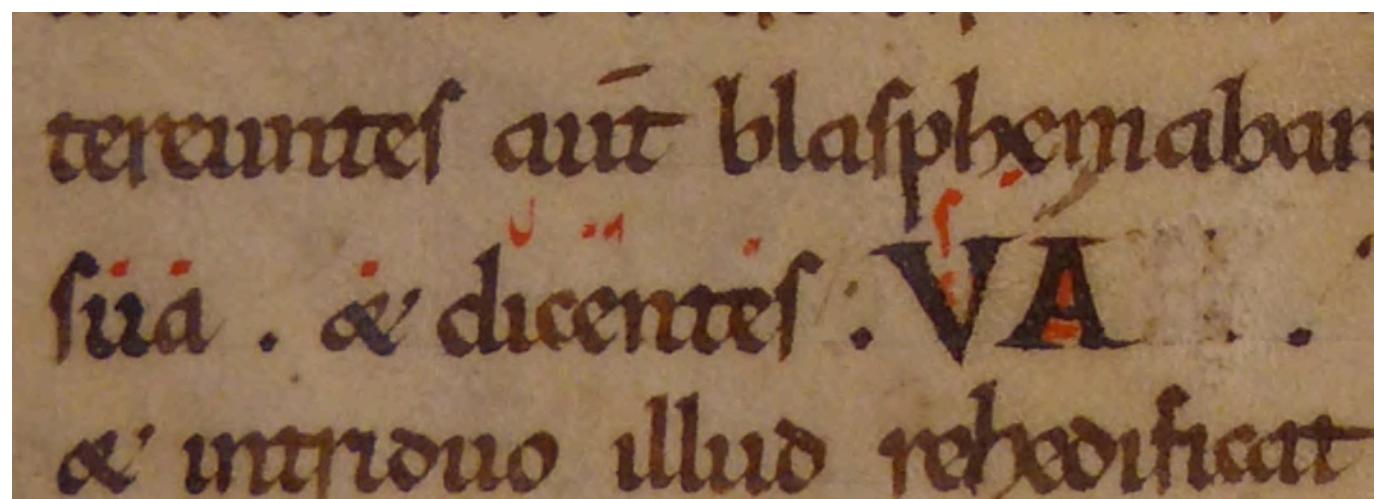


Figura 5: E-Bp fragments, 5, f. 1v (detalle). Fuente: Archivo de la Basílica de Santa María del Pi.

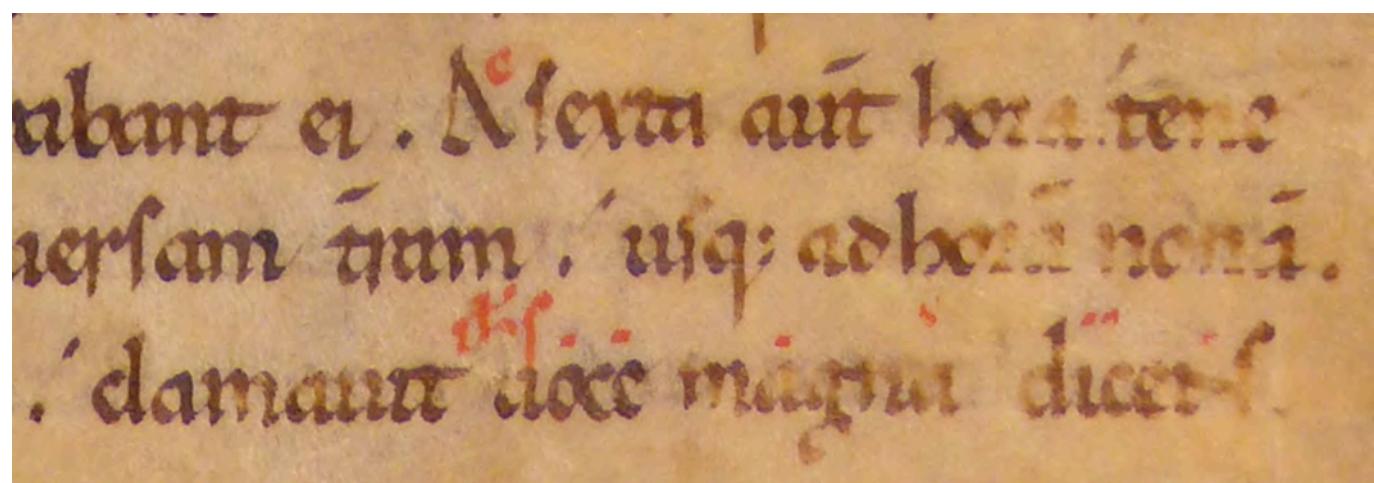


Figura 6: E-Bp fragments, 5, f. 1v (detalle). Fuente: Archivo de la Basílica de Santa María del Pi.

13. Índice en SEMM: <http://musicalhispanica.eu/source/88582>

14. R[e]q[ui]re i[n] f[e]r[i]a V ebd[omad]a III in XL.

En el folio 1v se aprecia notación adiastemática sobre las palabras *sua. et dicentes, y voce magna dicens*, escrita en la misma tinta roja de las siglas de los roles. Se trata de una fórmula para introducir las palabras de un personaje distinto del narrador idéntica en los dos pasajes.¹⁵ La lectura del Evangelio, como ocurre con otras lecturas o con la salmodia, sigue unas fórmulas estandarizadas, y por tanto rara vez se invertían tinta y parche en copiar los neumas correspondientes. En el *Liber Usualis*, por ejemplo, no constan fórmulas específicas para introducir un diálogo: se mantiene la declamación sobre la cuerda, sin ningún tipo de inflexión.¹⁶ Lo que nos transmite el fragmento de evangelionario de la Basílica del Pi es una tradición local, quizás exclusiva de lectura de la Pasión, que sería interesante rastrear en otros evangelarios del entorno de la Basílica.

5. E-Bp, FRAGMENTS, 1¹⁷

Estos dos fragmentos son parte de un folio recortado para servir de refuerzo interno de un libro de cuentas de asistencia al coro o *polisser*. En estos libros se apuntaban las *polisses*, las cantidades que se abonaban al personal que asistía a cada oficio.

El folio fue cortado por la mitad de arriba abajo, y también se seccionaron los márgenes verticales llevándose parte del texto en el extremo externo. El fragmento 1a corresponde a la mitad externa del folio, y el 1b a la mitad interna.

El folio, en su estado actual, mide 16x36cm y está hecho con parche de buena calidad. La escritura es a una columna y nueve renglones, con una caligrafía gótica irregular y angulada. Presenta notación aquitana sobre una línea roja, con claves de fa y do que sólo han sobrevivido al recorte en una de las caras. El fragmento debió de copiarse en el siglo XIII.

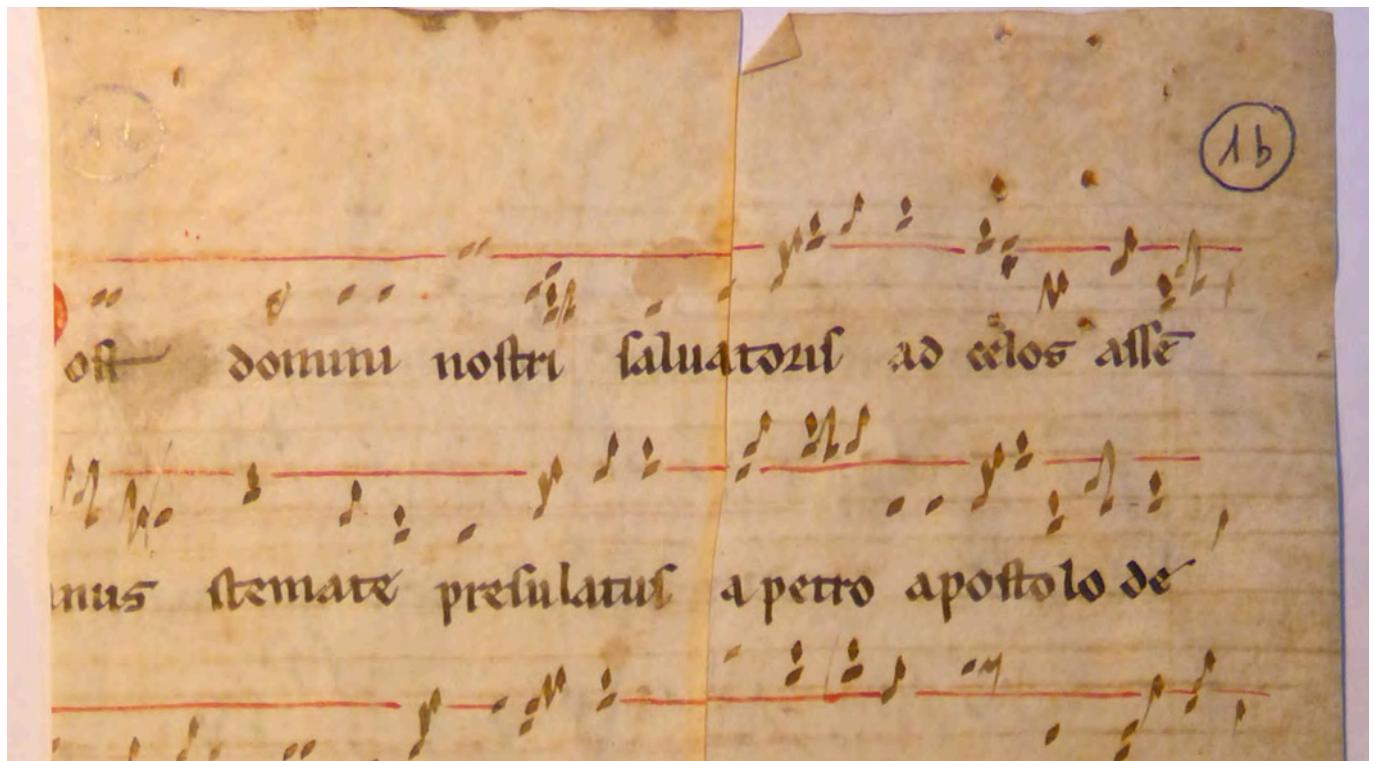


Figura 7: E-Bp fragments, 1r (detalle). Fuente: Archivo de la Basílica de Santa María del Pi.

15. Agradezco a la Dra. Carmen Julia Gutiérrez la observación.

16. *The Liber usualis with introduction and rubrics in English*, Tournai-New York: Desclée Company 1961, p. 106-108.

17. Índice en SEMM: <http://musicalhispanica.eu/source/87487>

Por un lado, el fragmento presenta responsorios a San Clemente, y por el otro a San Saturnino. Guiándonos por su orden de aparición en el calendario litúrgico, consideraremos 1r al lado de San Clemente y 1v al lado de San Saturnino.

De cara a saber el ordo al que pertenecía el manuscrito original, tenemos algunas pistas que indican que podría ser monástico, pues parece tener cuatro responsorios. El primer canto de 1r es el final de un verso¹⁸ del responsorio *Orante sancto Clemente*. Le siguen otros tres responsorios sin rúbrica ni numeración, *D[edisti domine] habitaculum, Febus [et Cornelius] e I[ste sanctus]*.¹⁹ Esto haría un único nocturno de cuatro responsorios.²⁰

El vuelto del fragmento comienza con el responsorio *Post domini nostri salvatoris*; la rúbrica de San Saturnino, a su izquierda, se habría quedado mutilada al desmembrarse el manuscrito. El Antifonario de Ripoll también inicia esta festividad con el mismo responsorio, y los contornos melódicos son prácticamente iguales. La notación del frg. 1a-1b es muy clara y se lee sin problema, si bien tiene el inconveniente de la importante mutilación en el extremo externo del folio. Además de *Post domini nostri*, nuestro fragmento y el Antifonario de Ripoll concuerdan en otro responsorio de San Saturnino, *Vir apostolicus Saturninus*, y en uno de San Clemente, *Dedisti domine habitaculum martyri tuo Clementi*. Estas concordancias son interesantes de cara a descifrar la notación adiastemática del manuscrito ripollense, con el que la notación conservada en el Pi coincide prácticamente nota a nota allá donde no ha sido cercenada.

6. E-Bp B497/12²¹

El fragmento E-Bp B497/12 *Polisser 1602-1603* es un bifolio que se usó como cubierta de un libro de cuentas de la Reverenda Comunidad de Presbíteros de Santa María del Pi. Para adaptar su tamaño al libro al que iba dar servicio se recortó el margen superior, quedando en un formato de 330 x 232 milímetros. Si tuvo foliación original, no se conserva. En la parte superior del actual folio 1r se puede leer: «Poliser del maig de 1602 y del maig de 1603 fin lo darrer de de 1604», y en los márgenes de todo el fragmento se pueden observar cuentas, tanto en numeración latina como arábigo.

18. [...] *inde circumspiceret vidit agnum stantem*.

19. Este último también podría ser *Iste cognovit*, aunque las estadísticas reflejadas en Cantus Index y Musica Hispanica dan más probabilidades a *Iste sanctus*.

20. En el Antifonario de Ripoll (E-RI Museo. Archivo Comarcal de Ripoll (Girona), A4), de ordo catedralicio, la fiesta de San Clemente también se cubre con un solo nocturno. El Antifonario de Ripoll es un manuscrito catalán del siglo XII con notación neumática adiastemática. El índice del manuscrito se puede consultar en <http://musicalhispanica.eu/source/22303>.

21. Índice en SEMM: <http://musicalhispanica.eu/source/78758>

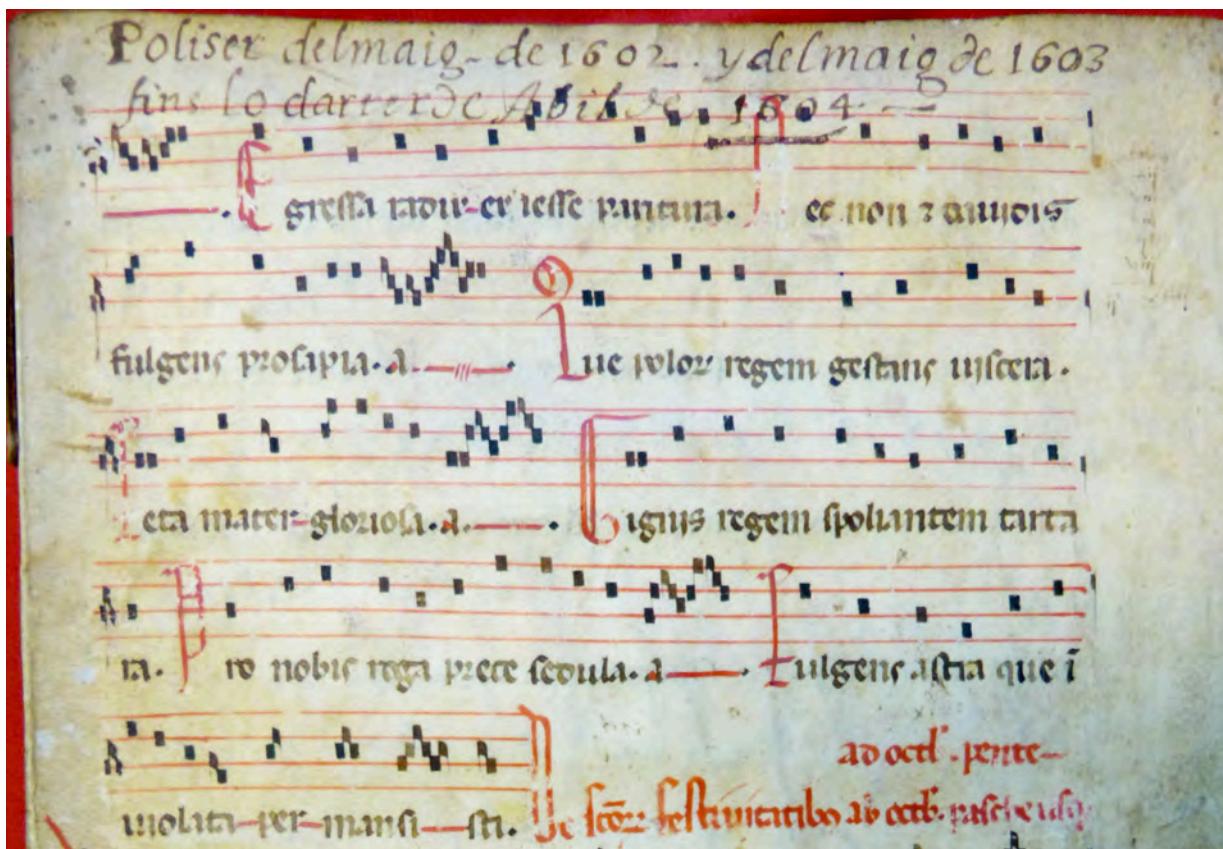


Figura 8: E-Bp B497/12, f. 1r. Fuente: Archivo de la Basílica de Santa María del Pi.

El bifolio formaba parte de un breviario del siglo XIII. Con diez líneas por página y a una columna, la música está escrita sobre tetragrama rojo hecho con *rastrum* y notación cuadrada. Para los textos, la notación y las claves se ha empleado el color negro, y para las rúbricas, las líneas de guía y las letras capitales, el rojo. La primera capital de cada oficio tiene algo más de decoración conjugando azul y rojo y añadiendo filigranas, aunque aparentemente no fue muy planificada, por la irregularidad de los tamaños y las colocaciones de las capitales.

Este fragmento nos transmite responsorios de maitines del Santoral en ordo catedralicio; igual que en E-Bc M 1408/7, podemos suponer que el libro separaba los responsorios de las antífonas y demás cantos del oficio en dos secciones diferenciadas, teniendo cada festividad dividida entre las dos. Dada la discontinuidad entre 1v y 2r y la ausencia de reclamos para la encuadernación, podemos conjeturar que el fragmento estaba originalmente entre los bifolios intermedios de un cuadernillo. Los cantos que encontramos corresponden a los oficios de la Anunciación, Común de los Santos (Tiempo Pascual), Octava de Pentecostés, San Vidal, San Felipe y Santiago, San Juan Bautista, San Juan y San Pablo y San Pedro Apóstol.

El principal interés del fragmento B497/12 está en el primer canto, que por desgracia nos ha llegado incompleto: la verbeta *Inviolata genetrix Maria*.²² Las verbetas son tropos de los responsorios del oficio de maitines y aparecen exclusivamente en fuentes catalanas de entre los siglos XI y XVI. Como otros tropos, las verbetas colocan texto nuevo en un melisma o melodía preexistente. Este género, endémico de Cataluña, fue ampliamente estudiado por Bonastre.²³

22. La pieza está recogida en cantusindex.org y musicalispanica.eu con el Cantus ID h02666: <http://cantusindex.org/id/h02666>

23. Francesc BONASTRE I BELTRAN, *Estudis sobre la Verbeta (La Verbeta a Catalunya durant els segles XI-XVI)*, Tarragona: Publicacions de la Diputació de Tarragona, 1982.

La verbeta *Inviolata genetrix Maria* procede del responsorio de la Asunción de la Virgen *Gaudete Maria virgo*. Bonastre encuentra siete fuentes distintas²⁴ para esta verbeta, todas ellas catalanas de entre los siglos XII y XVI, si bien no pudo tener en cuenta el fragmento E-Bp B497/12.

Figura 9: transcripción del fragmento de la verbeta *Inviolata genetrix Maria* del E-Bp B497/12.

Fuente: Pablo F. Cantalapiedra.

La melodía coincide con la transcripción de Bonastre nota a nota, salvando alguna *repercussio*, de lo que podemos deducir una tradición bien arraigada y transmitida de manera fiel durante varios siglos en Cataluña en la que se inscribe la praxis musical de Santa María del Pi. El único bemol en el manuscrito parece de una mano algo posterior, escrito a carboncillo. En la edición moderna de la verbeta se incluyen bemoles deducidos por música ficta que derivan, o bien de ser el mismo giro melódico que el original, o de tratarse de *fa super la*.

Según la clasificación de Bonastre, esta verbeta es del tipo antifonal: se aplican técnicas como la ornamentación, la aumentación o el transporte al material melódico del responsorio dando lugar a una nueva música en la que acomodar el texto. Este tipo de verbetas ya no cumplen una función mnemotécnica (añadiendo un texto de manera silábica a un melisma para ayudar a su memori-

24. Ibíd., p.166-168.

zación), sino que son piezas con identidad propia compuestas para solemnizar la festividad en cuestión. Estas verbetas se interpretaban asignando los versos en alternátim a uno o dos solistas de cada coro, confiando los melismas al coro de clérigos.²⁵

7. E-Bp B377/4²⁶

Esta fuente es otro folio recortado, esta vez longitudinalmente, para servir de encuadernación a una libreta de albaranes de la *Procura d'Herències*. En su estado actual, el fragmento mide 255 x 154 mm, y presenta una caja de texto a dos columnas con nueve centímetros de ancho cada una y separada por otros dos centímetros. El texto fue copiado con tinta negra de humo muy oscuro y roja para las rúbricas, letras capitales y para resaltar con una línea la primera letra de cada frase. El tipo de escritura es gótico, con un *ductus* algo cerrado y de caída irregular, empleando un tamaño de letra distinto para los cantos.

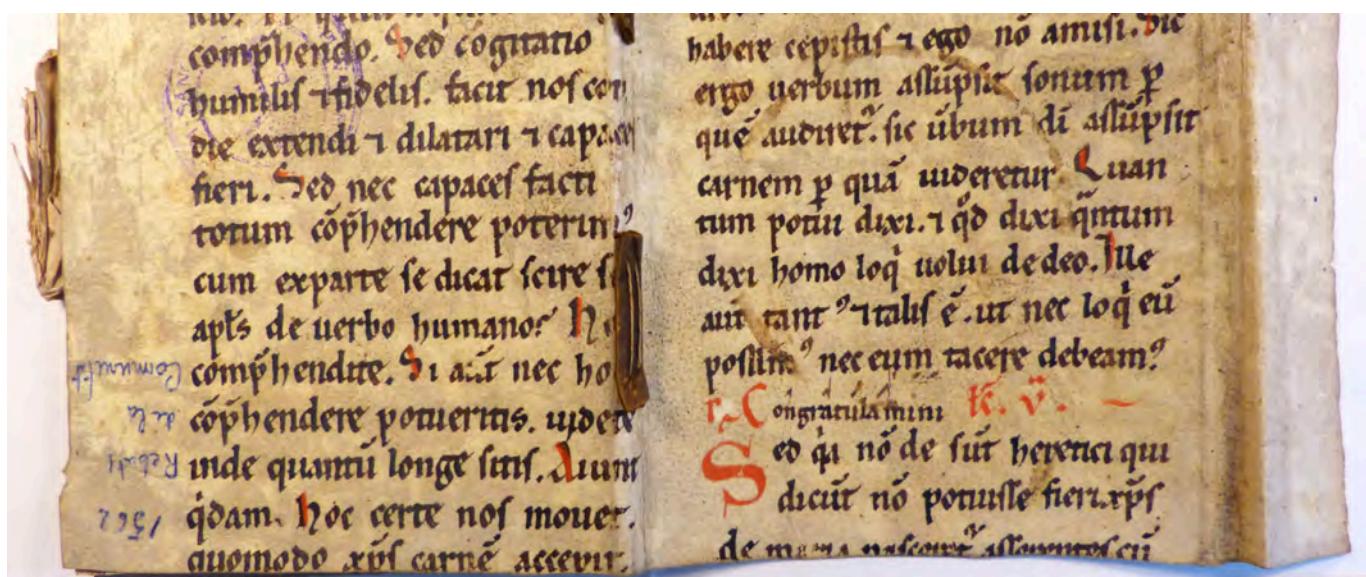


Figura 10: E-Bp B377/4 Procura d'Herències; Albarans 1562 recto. Fuente: Archivo de la Basílica de Santa María del Pi.

La parte del folio que ha quedado expuesta como cubierta de la libreta está ocupada por una lectura, guillotinada parcialmente, que se extiende por toda la columna izquierda y gran parte de la derecha. Al final, antes de la rúbrica para la lección V^a, encontramos el íncipit del responsorio *Congratulamini* [*mihi omnes*], con notación adiastemática.

La quinta lección sigue hasta el final de este lado y continúa por el vuelto. Para esta lección se dispone el responsorio *Continet in gremio*, del mismo modo que el anterior, de manera resumida. A continuación del responsorio tenemos la rúbrica para la lección VI^a, que empieza al final de la columna y sigue hasta el responsorio *Sancta et immaculata*. Después, la antífona *Exsultabunt omnia* introduce el tercer nocturno.

Todos los cantos de este fragmento son típicos de las fiestas del 1 de enero, que corresponde con la Octava de Navidad o con la Circuncisión del Señor, según el manuscrito. Gracias a la numeración de las lecciones y la rúbrica para el tercer nocturno sabemos que este manuscrito sigue un ordo catedralicio, y por lo que seguramente concebido para su uso en la Basílica.

25. Ibíd.

26. Índice en SEMM: <http://musicahispanica.eu/source/88544>

El hecho de que los tres cantos aparezcan con notación adiastemática no indica que se trate de un fragmento muy antiguo, sino que es la forma habitual de indicar cantos que ya han sido copiados íntegros previamente en el mismo manuscrito: un tipo de escritura más pequeño, notación adiastemática, y citando únicamente el íncipit textual y musical. De hecho, a juzgar por el tipo de escritura, este manuscrito bien puede ser de mediados del siglo XIII.

8. E-BP C102²⁷

El último fragmento que presentaremos en este estudio es un boceto de polifonía escrito en las cubiertas de un volumen de protocolos del Archivo del Pi. Este fragmento ya fue publicado por Gómez Muntané en 2018,²⁸ sin dar descripción o transcripción.

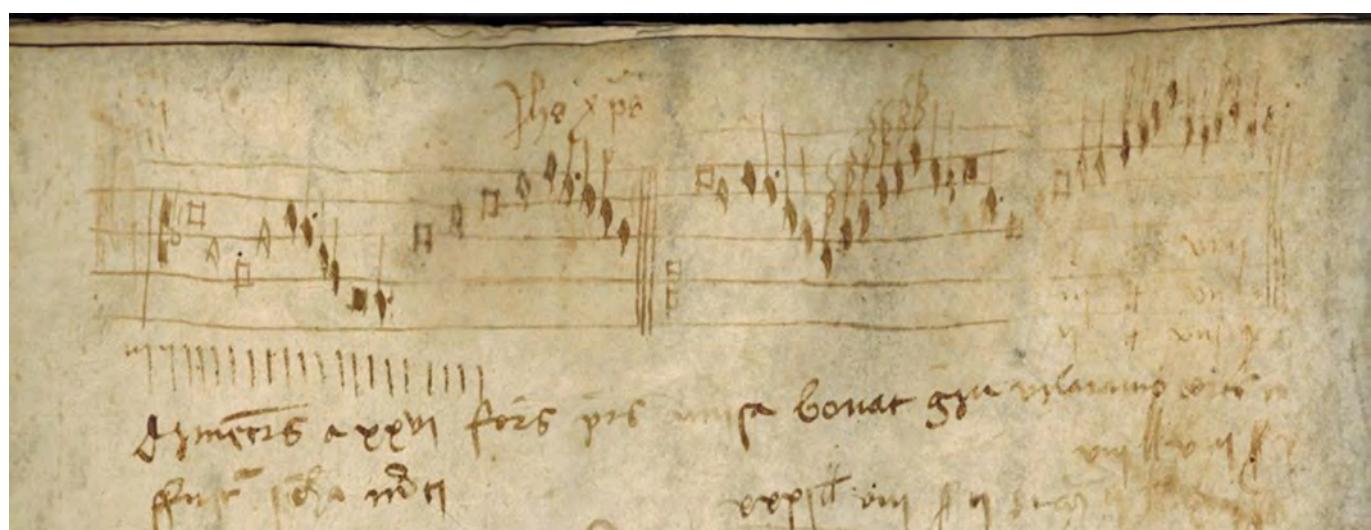


Figura 11: E-Bp C102. Fuente: Archivo de la Basílica de Santa María del Pi.

Este pequeño fragmento polifónico a dos voces incorpora elementos notacionales de finales del siglo XIV, como el uso de notas vacías para indicar un cambio de proporción o semimínimas. Se trata de un discanto en estilo francés, con un *tenor* en la mitad izquierda del pentagrama y un *cantus* en la derecha. A pesar de su estado de conservación, el fragmento es fácilmente legible.

A musical transcription of the fragment. It consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '8') and has a treble clef. The bottom staff is also in common time and has a bass clef. Both staves show various note heads and stems, with some notes having vertical stems and others being empty circles. There is a sharp sign at the beginning of the top staff and a double bar line with an asterisk (*) below it.

Fig. 12: transcripción del fragmento E-Bp C102. Fuente: Pablo F. Cantalapiedra.

27. Este fragmento no ha sido volcado en SEMM puesto que no contiene ningún canto litúrgico.

28. María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, «A propósito de la profesión de musicólogo versus la de documentalista», *Revista de Musicología*, vol. 41, núm. 2 (2018), p. 676, reseña de VILLANUEVA SERRANO, Francesc, *A la honor e mostrar stado, La música en la corte de Juan II de Aragón*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2016.

Para que el contrapunto funcione, en el *cantus* se han tenido que transportar una segunda ascendente las notas sol corchea y fa negra del c. 3 y el sol del c. 4 (entre corchetes y con asterisco), evitando segundas con el *tenor*. De esta manera, la caída en el c. 4 es una cadencia en sol, sirviendo de reposo de la primera semifrase (algo muy típico en la polifonía de esta época). La última corchea del c. 5 es una segunda atacada; también habría que ver el modo de evitarla, aunque quizás es mucho pedir a un boceto. El bemol añadido es un *fa super la*, mientras que el fa sostenido es *causa pulchritudinis*.

El estilo contrapuntístico de este pequeño discanto recuerda a las *chansons* del Códice de Chantilly,²⁹ un cancionero que recoge la moda musical francesa de finales del siglo XIV. Esta corriente llegó a la Península Ibérica alrededor de 1400,³⁰ aunque no contamos con demasiados ejemplos. No podemos descartar que el boceto fuera concebido para órgano.³¹

9. CONCLUSIONES

El estudio de estas siete fuentes nos ha ayudado a conocer mejor la praxis musical en la Basílica del Pi durante la Edad Media y generado algunas incógnitas que nos invitan a plantearnos nuevas líneas de trabajo.

Los manuscritos más tempranos provenientes de la Parroquia de Santa María del Pi fueron copiados en un estadio temprano de la introducción del rito francorromano en la Península Ibérica. El más antiguo de ellos, el fragmento E-Bc 1408/1 data de mediados del s. XI y es un buen ejemplo de notación catalana que, además, recoge un gradual *unicum* hasta el momento. El fragmento E-Bc 1408/7 también es útil para estudiar la notación catalana, y testimonia un periodo de adaptación a las fórmulas salmódicas francorromanas y su estandarización a través de las *differentiae*.

La mayoría de las fuentes que hemos estudiado en este trabajo datan del siglo XIII, una época en la que la vida musical del Pi está ya plenamente adaptada a los usos litúrgicos de su entorno. Los fragmentos E-Bp 1 y 5, E-Bp B377/4 y E-Bp 497/12 son manuscritos de rito gregoriano típicos tanto en confección como en contenido, e incorporan elementos locales como las verbetas que confirman un flujo de comunicación y materiales entre Santa María del Pi y otros centros eclesiásticos catalanes. Además, la aparición de una sexta antífona en el oficio de laudes y una fórmula específica dentro de la lectura de la Pasión plantea algunas preguntas que podrían hallar respuesta en el estudio de otras fuentes catalanas.

A pesar de que no podemos vincular ningún manuscrito polifónico a la Basílica del Pi, no tendría sentido que uno de los templos más importantes de la Barcelona medieval fuera ajeno a las prácticas contrapuntísticas del momento. El fragmento E-Bp C102, el más moderno de los que hemos estudiado en este trabajo, atestigua que en la Basílica se contaba con personal con conocimientos de notación y contrapunto en el estilo francés de principios del siglo XV, siendo uno de los pocos ejemplos de este estilo en la Península Ibérica.

En definitiva, la documentación medieval de la Basílica de Santa María del Pi, aun escasa y fragmentaria, proporciona nuevos datos y repertorio valiosos de cara a las líneas de investigación

29. F-CH MS 564. Se puede consultar online en <https://www.diamm.ac.uk/sources/201/#/>

30. Quizás las *chansons* ibéricas en estilo Ars Nova más divulgadas en la actualidad sean las recogidas en el Llibre Vermell del Monasterio de Montserrat (E-MO ms 1): *Mariam, matrem virginem e Imperayritz de la ciutat joiosa/Verges ses par* (f. 25 y 26). El manuscrito 1361 de la Biblioteca Nacional de España (E-Mn M1361) contiene también un Gloria a tres voces en este estilo.

31. Un boceto similar, un amén a dos voces en el ms. 1361 de la Biblioteca Nacional de España, fue objeto de debate entre Gómez Muntané y David Catalunya. Muntané lo presentó por primera vez y ofreció una transcripción, y Catalunya la rebatió aportando una nueva transcripción y un análisis en el que concluía que se trataba de tablatura de órgano. Ver María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, «Autour du répertoire du XIV^e siècle du manuscrit M1361 de la Bibliothèque Nationale de Madrid», a Christian MEYER, (ed.), *Aspects de la Musique liturgique au Moyen Age*, Paris: Créaphis, 1991, p. 245-260, y David CATALUNYA, «¿Ars Subtilior en Toledo? Un vestigio en el códice M1361 de la Biblioteca Nacional de España», *Anuario Musical*, 66 (2011), p. 3-46.

en los primeros manuscritos franco-romanos de la Península Ibérica, las tradiciones locales de la liturgia gregoriana y la introducción de la *chanson* francesa en nuestro país; argumento más que suficiente para profundizar en este archivo y en su conexión con otros centros litúrgicos y documentales de su entorno.

10. BIBLIOGRAFÍA

ANGLÈS, Higiní, *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Cataluña, 1935.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA, *Música i litúrgia medieval a la Biblioteca de Catalunya (s. IX-XIII)*, *Escrits i memoria* 3. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Biblioteca de Catalunya, 2016 URL: https://play.google.com/store/books/details/Maria_Incoronata_Colantuono_M%C3%BAsica_i_lit%C3%BCrgia_medi?id=0f5TDgAAQBAJ [3 de octubre de 2022].

BONASTRE I BELTRAN, Francesc, *Estudis sobre la Verbata (La Verbata a Catalunya durant els segles XI-XVI)*, Tarragona: Publicacions de la Diputació de Tarragona 1982.

CATALUNYA, David, «¿Ars Subtilior en Toledo? Un vestigio en el códice M1361 de la Biblioteca Nacional de España», *Anuario Musical*, 66 (2011), p. 3-46.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen, «Autour du répertoire du XIV^e siècle du manuscrit M1361 de la Bibliothèque Nationale de Madrid», a MEYER, Christian (ed.), *Aspects de la Musique liturgique au Moyen Age*, Paris: Créaphis, 1991, p. 245-260.

—, «A propósito de la profesión de musicólogo *versus* la de documentalista», *Revista de Musicología*, vol. 41, núm. 2 (2018), p. 671-676, reseña de VILLANUEVA SERRANO, Francesc, *A la honor e mostrar stado, La música en la corte de Juan II de Aragón*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2016.

LAURENTIS, Hernán, «La notazione neumatica catalana: profilo storico e catalogo dei testimoni», ANGERER, Manfred (dir.). Tesis doctoral [paper]. Universidad de Viena, Viena, 2004.

MOLL, Jaime, «Para una tipología de la notación catalana», *Revista de Musicología* vol. 9, núm. 2 (1984), p. 399-409.

ROJO CARRILLO, Raquel, «Del canto hispánico al canto franco-romano: Notaciones hispánicas y el cambio de liturgia en la Península Ibérica», *Seminario de Investigación de Música Antigua* (SIMA 2022), Madrid: Universidad Complutense de Madrid (abril 2022).

—, «Iberian musical notation(s) from the Hispanic to the Franco-Roman rites: musical writing during the liturgical change», *Medieval & Renaissance Music Conference*, Uppsala: University of Uppsala (julio 2022).

ZAUNER, Sergi, *Manuscrits musical litúrgics pretridentins de les seccions de Música i Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 2012.

The Liber usualis with introduction and rubrics in English, Tournai-New York: Desclée Company 1961.

«PUIX TOT ES PER MAJOR AUMENT DEL CUTO DIVINO»: EL PAISAJE SONORO DE LAS COFRADÍAS GREMIALES DE SANTA MARÍA DEL PI, SS. XV-XVII¹

TESS KNIGHTON es profesora de investigación de ICREA afiliada a la Universitat Autònoma de Barcelona, y una Emeritus Fellow de Clare College, Cambridge. Su investigación se centra en la contextualización de la cultura musical en el mundo hispano, 1450-1650, y ha publicado ampliamente en este campo.

RESUMEN

Hasta ahora se ha estudiado relativamente poco la contribución de las cofradías, tanto devocionales como gremiales, al paisaje sonoro de las ciudades de la Península Ibérica, a pesar de la importancia de sus actividades musicales, sobre todo como parte íntegra de las festividades urbanas en que participaban. Este artículo presenta investigación reciente sobre dos cofradías gremiales —los *revenedors* y *hortolans*— que estuvieron radicados durante siglos en la iglesia parroquial de Santa María del Pi de Barcelona, y como la celebración anual de las fiestas de sus santos patrones generaba una presencia musical importante dentro y fuera de la iglesia.

PALABRAS CLAVE: Cofradía gremial, Iglesia parroquial, Patronazgo musical, Ceremonial urbano, Procesiones, Paisaje sonoro, Santo patrón, Ministriles, Polifonía, Campanas.

ABSTRACT

Until now, the contribution of both devotional and guild confraternities to the soundscape of the cities and towns of the Iberian Peninsula has been little studied, despite the importance of their musical activities, especially as an integral part of the urban festivities in which they participated. This article presents recent research on two guild confraternities —the *revenedors* and the *hortolans*— which have been based for centuries in the parish church of Santa María del Pi in Barcelona, and how the annual celebration of their patron saints' days generated a significant musical presence inside and outside the church.

1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación CONFRASOUND, «The Contribution of Confraternities and Guilds to the Urban Soundscape in the Iberian Peninsula, c.1400-c.1700», financiado 2020-2023 por el MINECO, PID2019-109422GB-100. I+D+I PGC Tipo B.

KEYWORDS: Guild confraternity, Parish church, Music patronage, Urban ceremonial, Processions, Soundscape, Patron saint, Minstrels, Polyphony, Bells.

1. INTRODUCCIÓN

Las prácticas devocionales de las cofradías, tanto gremiales como devocionales,² generaban una contribución importante al paisaje sonoro urbano desde la Edad Media hasta adentrado el siglo XIX, intervención que se ha estudiado relativamente poco en el caso de las hermanadas españolas.³ La importancia de esta contribución sónica estribaba no solamente en la densidad aumentada de experiencia musical de los ciudadanos, sino también en la identidad sónica y ceremonial de la cofradía como entidad, realzando su perfil y papel como red social dentro de la comunidad urbana, y dando significado a los espacios en los cuales era activa. En este sentido, las cofradías formaban «comunidades acústicas»,⁴ que se identificaban y se comunicaban a través de la producción e interpretación de sonidos que eran escuchados en determinados espacios dentro y alrededor de las iglesias —catedralicias, conventuales o parroquianas— donde tenían su altar o capilla. La iglesia en particular servía de centro de actividades de las distintas prácticas devocionales de cada cofradía, y, por extensión, de fuerza centrifugal sonora para las músicas relacionadas simbióticamente con ellas. Estas prácticas devocionales-musicales influían en el calendario litúrgico y festivo de la iglesia, y formaban parte intrínseca del año ritual de la ciudad y de la vida cotidiana de los ciudadanos.

Tal vez era en el contexto de la iglesia parroquial, donde los parroquianos —a menudo miembros de al menos una de las cofradías fundadas allí— podían participar (como, por ejemplo, *obrers* de la iglesia, u oficiales (*prohoms*) de una cofradía) en la organización y actividades de la iglesia, y donde pasaban los ritos de pasaje (bautismo, matrimonio, enterramiento), que el paisaje sonoro generado por las cofradías tenía más impacto al nivel de comunidad acústica. Sus objetivos primordiales, su *raison d'être* como instituciones dedicadas a asistencia social y obras pías —es decir, al bienestar corporal y espiritual de sus miembros—, resultaron en un intercambio de comunicación y conocimiento interpretativo sonoro,⁵ a la vez específico y matizado, que profundizaba la conexión mutua entre parroquianos. La combinación singular de fondo sonoro, señales y marcos sonoros⁶ de campanas parroquiales y campanetas de cofradía, ministriles, trompetas y atabales, cantores, organistas, predicadores y pregones, en fiestas específicas y en determinados espacios, resultó en un proceso oral y experiencia aural caracterizadores que llamaban atención al prestigio de la cofradía y sus prácticas devocionales.

En 1548, según el agustino Alfonso de Orozco, la iglesia parroquial tenía una importancia triple: primero, porque estaba dedicada a Dios y fomentaba devoción entre los fieles; segundo,

2. Sarah Ann LONG hace la misma distinción en su estudio de las cofradías del norte de Francia; utiliza los términos «*trade confraternity*» para las comunidades reguladas y reconocidas por un oficio concreto, y «*devotional confraternity*» para las dedicadas a una devoción, sin conexión a un oficio específico. Como reconoce, ambas tenían las mismas funciones espirituales: «*The spiritual role of all confraternities –both trade and devotional– was to ensure the salvation of the souls of the members through their participation in public annual processions and their frequent (usually weekly) attendance at a privately held Mass and/or Office*». Ver: Sarah Ann LONG, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions in Paris and Tournai, 1300-1550*, Rochester: University of Rochester Press, 2021, p. 5.

3. Esta simbiosis entre prácticas devocionales y la música por parte de las cofradías ha sido estudiado más en los contextos italiano y noreuropeos de la época: un breve resumen historiográfico se encuentra en Tess KNIGHTON, «Introduction», *Confraternitas*, vol. 31/2 (2020), p. 3-13.

4. El concepto de comunidades acústicas fue presentado en Barry TRUAX, *Acoustic Communication*, 2a ed., Westport, CO and London: Ablex Publishing, 2001, p. 9-10.

5. TRUAX, *Acoustic Communication*, p. 9-10.

6. Los elementos «*lo-fi*» y «*hi-fi*» del paisaje sonoro, y sus «*tonic notes*», «*sound signals*» y «*soundmarks*» fueron conceptualizados por primera vez en Raymond Murray SCHAFER, *The Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977; 2a ed. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York: Destiny Books, 1994.

por la presencia y reverencia en ella del Santísimo Sacramento y reliquias santas; y tercero, por el gran número de fieles que rezaban en aquel santo lugar, que les movía a devoción.⁷ Poco después, los decretos de Trento aumentaron la centralidad de la parroquia (y su párroco), haciéndola el enfoque de su programa de reforma, y las cofradías fueron promulgadas como entidades capaces de atraer y unificar la vida espiritual de la comunidad.⁸ El presente ensayo analiza las actividades devocionales-musicales de dos cofradías gremiales con sede en la iglesia parroquial de Santa María del Pi en Barcelona: los Revendedores (*Revenedors*) y Hortelanos (*Hortolans*). La contribución de las cofradías devocionales —la *Puríssima Sang de Jesu Christ, Santa Maria dels Desemperats y del Sant Christ de la Espina*— al paisaje sonoro urbano era también de gran envergadura, si bien caracterizada por la naturaleza más penitencial y menos festiva de sus devociones. Aun así, había elementos en común y siempre hay que tener en cuenta la interacción entre ellas y las actividades de las cofradías gremiales.⁹ Mientras la mayoría de las cofradías devocionales se fundaron —o fueron reorganizadas— en el siglo XVI con el espíritu de reforma pre y post-tridentina, bajo el control de la iglesia donde tenían su capilla, con el objetivo de fomentar la vida espiritual de los parroquianos,¹⁰ la mayoría de las cofradías gremiales de Barcelona tenían raíces en la Edad Media, en el siglo XIV o antes, y muchas de ellas consiguieron privilegios reales a partir de principios del siglo XV.¹¹ Se formaban a base de un oficio específico y servían como asociación de apoyo mutuo, tanto corporal como espiritual. Como en el caso de los *revenedors* y *hortolans*, las cofradías gremiales barcelonesas solían ser abiertas a miembros de otros oficios, a aquellos los con devoción particular a su santo patrón, y a las mujeres (si bien estas no solían participar en la administración de la cofradía). A partir de finales del siglo XV, los estatutos de las cofradías gremiales se concentraban generalmente en la organización del oficio —la estructura administrativa, el aprendizaje y la protección de sus intereses comerciales—, pero el aspecto espiritual era intrínseco a su *raison d'être*. La cofradía ofreció apoyo, tanto en la economía espiritual del alma como en la terrenal, según la necesidad y según sus recursos. Llegado el momento de la enfermedad postrimera del miembro —hombre o mujer—, se ponía en marcha el ritual de la muerte. Informados de la situación al son de la campaneta de la cofradía, los cofrades tenían que velar al moribundo, llevar el cuerpo a la iglesia y asistir al funeral, organizando misas de réquiem, diciendo oraciones y los siete salmos, y participando en desfiles funerarios por las calles y actos litúrgicos dentro de la iglesia. Estas prácticas cotidianas, fomentadas por la escatología purgatorial de la época, resultaban en un paisaje sonoro temporal y geográfico dentro de la parroquia: los espacios del entramado urbano estrechamente asociados con cada cofradía se llenaban con experiencias intersensoriales que resultaban en la consolidación de su identidad y prestigio social.

Sin embargo, eran sus prácticas devocionales entorno al santo patrón las que más llamaban la atención como parte intrínseca al ritual urbano.¹² Las cofradías gremiales a menudo seleccionaban su advocación según la relación, más o menos estrecha y/o simbólica, que tenía con sus

7. Andrew SPICER, «The Early Modern Parish Church: An Introduction», en Andrew SPICER (ed.), *Parish Churches in the Early Modern World*, Farnham: Ashgate Publishing, 2016, p. 7.

8. SPICER, «The Early Modern Parish Church», p. 5 y 9.

9. Trataré el tema de las cofradías devocionales en otro estudio en preparación. Sobre las devociones de la cofradía del Sant Christ de la Espina, ver la contribución de Bernat CABRÉ en este volumen.

10. Ver, por ejemplo, Elizabeth TINGLE, «The Counter-Reformation and the Parish Church in Western Brittany (France) 1500-1700», en SPICER (ed.), *Parish Churches in the Early Modern World*, Farnham: Ashgate Publishing, 2016, p. 77-101: «Numerous historians have noted the Counter Reformation Church's drive to reform traditional confraternities throughout Europe, [...] there was a drive to locate confraternities in parish churches, under the supervision of the local priest» (p. 91-92).

11. En la Corona de Aragón, los estatutos de muchas cofradías gremiales obtuvieron el privilegio real en los siglos XIV y XV; ver Manuel de BOFARULL Y DE SARTORIO, *Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón*, 2 vols, Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, vols. 40 y 41, Barcelona: Imprenta del Archivo, 1876-1910.

12. LONG, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions*, p. 10: «The development of civic communities such as trade guilds and devotional confraternities, for instance, gives some evidence of group identity that was legitimised through worship of a patron saint».

actividades laborables, proyectando de esta manera su identidad y, en cierta manera, santificándola. Fue el caso, por ejemplo, de los zapateros,¹³ y de los hortelanos. El ceremonial generado por la fiesta patronal¹⁴ —celebrada anualmente durante tres días, de las primeras vísperas de la vigilia de la fiesta, al día festivo, y a la celebración de una misa conmemorativa el tercer día— resultó no solamente en actos litúrgicos sino también en procesiones, con distintas músicas y bailes, y en la ornamentación y sensorialización de los espacios emblemáticos de la cofradía, con veneración de objetos materiales: retablos, reliquiarios, figuras, cruces, sagrarios. La ocupación de un espacio compartido —la iglesia parroquial (o conventual)— podía solapar con otras actividades devocionales, y resultar tanto en rivalidades como en colaboraciones puntuales: las cofradías no actuaban aisladamente. Su participación en las grandes procesiones festivas (*Corpus Christi*, entradas reales, etc.), penitenciales (Semana Santa, funerales solemnes de la élite social), y rogativas (contra la plaga, sequía, etc.) de la ciudad las reunía para fines comunes como parte intrínseca de una jerarquía ceremonial, a menudo disputada, pero siempre como elemento fundamental a la sociedad urbana. También hay que considerar el papel clave de estas prácticas devocionales para la experiencia musical de primera mano de los miembros de la cofradía, y la densidad de la experiencia sonora urbana en general, dado el gran número de cofradías gremiales que celebraban, durante tres días, sus —a menudo, múltiples— fiestas patronales.¹⁵

El análisis de las repercusiones sónicas de estas actividades ceremoniales y devocionales, y su naturaleza dinámica y performativa, se problematiza por tratarse de eventos efímeros con pocos restos más de pagos aislados, referencias oblicuas y descripciones vagas, y por la dispersión y/o inaccesibilidad de una documentación, generalmente fragmentaria e incompleta. En el caso de las cofradías gremiales de los *Revenedors* y los *Hortolans*, se conserva documentación en el archivo parroquial de Santa María del Pi (APSMP: libros de actos, cuentas, fundaciones, ceremoniales); el Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona (AHCB: cuentas, actas, estatutos, inventarios); el Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB: contratos notariales); y el Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA: estatutos). Esta documentación ayuda a recrear un tipo de mosaico sonoro, incompleto pero indicativo, de las devociones festivas, tanto ordinarias como extraordinarias, de las cofradías gremiales radicadas en la iglesia parroquial de Santa María del Pi para, al menos, sugerir la gama y alcance sónicos de su contribución al paisaje sonoro de Barcelona en el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Desde la Edad Media, tanto la cofradía de los *Revenedors* como la de los *Hortolans* mantenían su actividad en la parroquia de Santa María del Pi, especialmente por sus actividades entorno a los mercados del portal de Sant Antoni, la Boqueria y Plaça Nova, y desarrollaron relaciones muy estrechas con la iglesia del Pi, a partir de al menos el siglo XV.¹⁶ Las actividades comerciales de las dos cofradías se solapaban en ciertos aspectos, y la documentación que se conserva deja vislumbrar algunas conexiones y contactos entre las dos. Cada una celebraba las festividades de su santo patrón según un modelo que se consolidó durante el siglo XV,¹⁷ pero con elementos y énfasis distintos que las distinguían en el calendario festivo y ritual performativo de la ciudad.

13. Tess KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape of Barcelona in the Early Modern Period», *Confraternitas*, vol. 31/2 (2020), p. 108-135.

14. O fiestas patronales, dado que muchas cofradías gremiales tenían más de una advocación, ver: KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape».

15. Pierre BONASSIE ha identificado más de setenta cofradías activas en la ciudad de Barcelona durante el siglo XV; ver Pierre Bonnassie, *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, p. 201-202.

16. Otras cofradías gremiales tuvieron enlaces temporales con la iglesia: la Cofradía de los Veleros (*Velers*) tuvo, al menos durante un tiempo, un acuerdo con la capilla de la Santa Espina, por el cual se involucraban en las ceremonias del Jueves Santo, y a mediados del siglo XVII, la Cofradía de los Jóvenes Zapateros (*Joves Sabaters*) también estaba vinculada, durante unos años, en la capilla de la *Puritat*, donde tenían cirios durante la Semana Santa; Tomás VERGÉS, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona: La Formiga d'Or, 1992, p. 169; fuente original: APSMP-B294 *Libre negre de l'Obra*, p. 380.

17. KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape».

2. LA COFRADÍA DE LOS REVENDEDORES

A partir de las últimas décadas del siglo XII, los *tenders revenedors* tenían una *taula* en Barcelona que les dio reconocimiento como grupo de comerciantes,¹⁸ pero los primeros estatutos (*ordenaçions*) que se conservan datan de mediados del siglo XV: fueron aprobados por la reina María el 12 de septiembre de 1447.¹⁹ Según este documento, a los *tenders-revenedors* se les permitió vender en sus tenderetes todo tipo de comestibles secos, salados o en conserva: por ejemplo, arroz, fideos, miel, aceite, cereales, queso, atún, sardinas y anchoas saladas, legumbres, higos, pasas y dátiles,²⁰ y, en general, no les estaba permitido vender comida fresca, competencia de los *hortolans*, al menos hasta avanzada la mañana.²¹ Al principio, los *revenedors*, bajo la advocación de San Miguel Arcángel, tuvieron su sede en la iglesia del monasterio de San Antoni, cerca del mercado, que era el centro mayor de sus actividades en aquel momento.²² Al cabo de unos años —que coincidieron con el florecimiento del mercado de la Plaça Nova—,²³ la cofradía decidió trasladarse a una sede más céntrica —y con más recursos— dentro de la misma parroquia: la iglesia de Santa María del Pi. Según su petición a María de Aragón, el «clero e obre[r]s de la sglesia [...] les farien molt bon aculliment e encara que molts preveres e altres de aquella se meten en dita confraria».²⁴ La reina aprobó el traslado el 9 de septiembre de 1452, y, a principios de enero de 1455, la cofradía llegó a un acuerdo con la familia del fundador de la capilla de San Miguel y San Esteve en la iglesia —el *ciutadà honrat Joan Bosch*—, hizo trasladar sus ornamentos de San Antoni, y encargó un retablo nuevo del pintor Jaume Huguet, que se completó entre 1455 y 1460 (Figura 1).²⁵ El obispo de Terranova consagró la capilla el 3 de mayo de 1456, y, para aumentar el prestigio de la cofradía se puso allí el Santo Sagramento.²⁶ Al mismo tiempo la cofradía negoció un acuerdo con la *comunitat dels preveres* de la iglesia, que les permitió celebrar reuniones («*consells e parlements*») en su capilla, amueblar y ornamentarla con «*rexes [y] brandoneres*», crear un lugar de sepultura («*carner*») debajo de ella, y «*fer retaule nou sots inuocacio del dit glorios sanct Miquel ab senyals del dit llur offici*».²⁷ El señal de la cofradía era

18. Fechada en 24 de julio de 1180, ver Margarita TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors de la ciutat de Barcelona*, Barcelona: Associació de Socors Mutus de Previsió Social abans gremi entre Tenders-Revenedors de Barcelona sota l'advocació de Sant Miquel Arcàngel, 1991, p. 11-12; BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, p. 38; y Pol BRIDGEWATER MATEU; Laura MIQUEL MILIAN, *El gremi i confraria de Sant Miquel dels revenedors de Barcelona entre els segles XVI i XVII* (1590-1620), Barcelona: Ediciones Rondas, 2021, p. 11-14. Un resumen de la historia de la cofradía se encuentra en Juan SOLER JIMÉNEZ, *Informe de la intervención archivística sobre el fons del gremi de tenders-revenedors de Barcelona (1447-2017)*, Barcelona: Associació Antic Gremi Revenedors 1447, 2019, p. 7-11.

19. ACA, Cancilleria Reial, reg. 3145, f. 90v-95v; transcripción y facsímil en TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors de la ciutat de Barcelona*, p. 13-30; SOLER JIMÉNEZ, *Informe de la intervención archivística*, p. 7.

20. TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors*, p. 17: «així com arroços, fideus, mels, olis, civades, formatges, sabó, tonyina salada, sardines e anxoves, legums, figues, panses, dàtils e altres diverses coses menudes».

21. BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona*, p. 436-437.

22. TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors*, p. 22: «[24] Ítem, que de les dites almoynes se facen les obres pies dessus dites a les següents, çò és, que dels dits diners se haie obrar una capella en la dita església de Sant Anthoni e ornar aquella capella de retaule ab la ymaga o figura del dit archàngel sant Miquel, altar, pali, missal, càlzer, vestiments e ciris qui seruesquen quant lo preciós cors de Jesuchrist se consagrà per lo prevere, e altres coses a la dita capella necessàries, draps axí de cors com de albat, e ciris per a combregar.»

23. Agustí DURÁN i SANPERE, *Barcelona i la seva història. Vol. I: La formació d'una gran Ciutat*, Barcelona: Curial, 1972, p. 464-465.

24. TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors*, p. 57-59. SOLER JIMÉNEZ también destaca que la iglesia monástica de San Antoni no tenía recursos adecuados para hospedar una cofradía del tamaño e importancia de los *revenedors*: «no disposava de clergies suficients ni de l'ornamentació ni de la preparació necessària per oferir cultes de completeness suficients als requeriments dels confrares» (Soler Jiménez, *Informe de la intervención archivística*, p. 8).

25. TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors*, p. 62-63; SOLER JIMÉNEZ, *Informe de la intervención archivística*, p. 8. Ver también: Joaquín FOLCH Y TORRES, *El retaule dels revenedors*, El tesor artístico de Catalunya, Barcelona, 1926. Se conservan seis de los nueve paneles originales del retablo. La parte inferior del panel dedicado al santo mismo fue repintada en el s. XVII o s. XVIII, según el MNAC, «porque fue dañado por el calor de los cirios que los fieles encendían como ofrenda al santo».

26. TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors*, p. 59, 62 y 68. El estudio más reciente de la cofradía señala que entre otras cofradías de la ciudad, la de los *revenedors* era una de las que menos prestigio tenía, por su papel más bien comercial que no artesanal; ver Bridgewater Mateu; Miquel Milian, *El gremi i confraria de Sant Miquel dels revenedors de Barcelona*, p. 23-27.

27. TINTÓ i SALA, *Els tenders revenedors*, p. 58: «e que en la dita capella, los dits prohomens e confrares se pugan ajustar e tenir *consells e parlements* per lo dit llur offici e per la dita confraria, segons la llicencia que-los és dada per lo senyor rey de ajustar, parlar e



Figura 1: Jaume Huguet (hacia 1412-1492), Retablo de San Miguel (detalle). Museu Nacional d'Art de Catalunya (nº 0377959-000).

—y sigue siendo— una balanza y pesa (Figura 2). La ubicación de la cofradía de los *revenedors* en esta capilla de la iglesia parroquial gozó de continuidad hasta bien entrado en el siglo XVII, cuando se trasladó a la capilla de al lado (ver más abajo); el retablo de Huguet dominaba el espacio hasta 1663, cuando se encargó e inauguró nuevo retablo, que incluyó las imágenes de San Francisco y San Onofre.²⁸



Figura 2: La señal de la balanza en los bancos de la Sala Capitular de la Casa dels Revenedors (s. XVII), Barcelona.

El acuerdo, fechado en el 11 de enero de 1455, ofrece las primeras constancias de la presencia sonora de la cofradía en la ciudad, a raíz de su deseo de «*be augmentar*» la devoción a su patrón, el Arcángel San Miguel, con el toque de campanas, la celebración de la liturgia y una procesión:²⁹

Primerament la dita comunitat promet als dits confrares que en les primeres vespres de sanct miquel de setembre e de maig lo clero de la dita sglesia operera los dits confrares a la celebracio de les dites vespres las quals apres los dits confrares sien vinguts celebraran solemnement fahent offici del dit glorios archangel sanct miquel ab los orguens maior[s] e ab quatre capas e quatre bordons ab faristol axi onorablement com per lo clero se puixe fer.

Item promet la dita comunitat que en quiscuna de les dites festes de sanct miquel los dites confrares esser arribats en la dita esglesia de nostra dona los sera feta per aquells solemgne offici ab los orguens maiors e ab diacha y sotsdiacha e ab les dites quatre capas e bordons celebrantse la misa maior en la llur capella de mossen

tractar de llur offici e confraria, e puguen encara en la dita capella tenir caxes, bancals e armaris per conserver los vestiments e joyes e béns de la dita confraria, e en la dita capella, a lurs despeses, obrar, és a saber, baxar lo sól de aquella e lo carner que-y és del honorable en Joan del Bosch e dels seus, e fer rexes, brandoneres e mudar e fer retaule nou sots invocació del dit gloriós sanct Miquel ab senals del dit llur offici...». Tintó i Sala no indica la fuente precisa de esta citación.

28. TINTÓ I SALA, *Els tenders revenedors*, p. 59.

29. APSMP-C215 (documento original en pergamino), y APSMP-C555, f. 256r–257v (copia contemporánea en papel): «*Admisió de la Confraria dels Reuenedors en la capella de Sanct Miquel de la yglesia parroquial del Pi en Barcelona*». Empieza: «*En nom de nostre senyor deu e de la gloriessa verge m.a e del glorios Archangel sanct miquel Los honorables mossen lo rector e la Comunitat dels preueres de la esglesia de sancta Mº del Pi de Barcelona per la bona deuocio que los confrares de la confraria dels reuenedors o tende[r]s de barcelona han a la dita esglesia del pi e en los officis diuinals qui en aquella se celebren volent los be augmentar la dita deuocio tant quant s en trau aquella esser lurs pus fructuosa o feu promet fer e promes de grat e bona voluntat fer als dits confrares los obsequies e seruituts segunts*». Ver el apéndice documental, nº1 para una transcripción del documento. Todas las citas y transcripciones en este artículo son de la autora, y son diplomáticas, conservando la ortografía y puntuación originales.

sanc Miguel per ells nouellment elegida e mes se celebraran les segones vespres de les dues festes e esperaran los confrares si venir hi volran.

[...]

Item sera prouehit que los escolans de la dita església en quascuna vigilia de les dites dues festes de sanct Miguel toquen lo seny de la auemaria e sien tinguts sonar hun toch de les esquelles e altre toch dels senys per solemnificar la dita festa per honor e solemnitat de la festiuitat del dit glorios Archangel mo sanct miquel.³⁰

Item promet la dita comunitat que per lo dia de la festa del dit glorios archangel sanct Miguel del mes de setembre com aquella sie la mes principal los sera feta proffesso de aquella part de la parrochia del pi que la dita confraria elegira portant hi langel de argent qui es en la dita església ab reliquia de la veracreu o aquella espina qui fonch mesa en la ara del cap de Jhs xpi solemnizaran la dita proffesso ab diacha y sotsdiacha e ab bordons segons als confrares de sanct non y sanct nent [hortolans] se acostume de fer.³¹

En la vigilia de las dos fiestas anuales de San Miguel —el 8 de mayo (aparición de San Miguel)³² y la fiesta mayor del santo, el 29 de septiembre— la comunidad de Santa María del Pi acordó sonar las campanas y celebrar vísperas con órgano. El día del santo debía celebrarse con misa cantada, con diácono y subdiácono, también solemnizada por el sonido del órgano mayor. El diácono y subdiácono también debían participar en la procesión que se hacía aquel día, siguiendo el modelo ya establecido por la cofradía de los *hortolans* (ver más abajo). El uso de objetos materiales como la figura de un ángel de plata de la cofradía, y unas reliquias de más valor de la iglesia parroquial, la Veracruz y/o la Espina, aumentaba el prestigio de la cofradía, daba más lustre a su identidad y la situaba simbióticamente en la vida devocional de la iglesia. El día siguiente, debía de celebrarse una Misa de Réquiem en su capilla, también cantada con diácono y subdiácono, pero, según costumbre bien establecida, sin órganos: «*los fera celebrar vn aniuersari general solemnement ab missa de requiem ab diacha e sotsdiacha e ab dos bordons al faristol celebrantse la missa maior en la llur capella de sanct Miguel e fahent absolucion general per tots los sementeris portant hi la creu maior*».

La celebración de estos tres días, con sus elementos sonoros, se conformaba con las prácticas devocionales de otras cofradías, pero se distinguía por los espacios en los que se celebraba, sobre todo la capilla de la cofradía, con su retablo del santo patrón, y la señal visual de su símbolo. Lo visual era complementado por lo sonoro: el repique de campanas, y el sonido del órgano, que, en aquellas fechas, se escuchaba en la iglesia solamente en las ocasiones más solemnes; según Francesc Baldelló, la primera referencia que se conserva de un organista del Pi está fechada en 1457; ya en 1469 había varios órganos en la iglesia y se habían establecido las fiestas en las que

30. En 1508 había dos campanas grandes (*senys*) en el campanario de Santa María del Pi —llamadas Pere Anthoni y Andreu—, y «*dues squelles molt gentils e fines*»; APSMP-B294 *Llibre Negre de l'Obra*, p. 771 (f. CCCLXVIIIr). El más grande, Pere Anthoni, se rompió el 26 de enero 1560, mientras los *escolans* tocaban un aniversario; la campana nueva fue conocida por el epíteto de «*la Antònia*». Agradezco a Jordi Sacasas, archivero de la iglesia, por llamar mi atención a este documento, que ha sido transcrita por Albert Cortés.

31. Las ordinaciones de cofradías del s. XV normalmente hacen referencia a la celebración de misa y vísperas cantadas en la fiesta del santo patrón —que también solía ser el día en que se elegían a los *prohomines* y otros oficiales— pero es relativamente raro que especifiquen el órgano. Las de los *revenedors*, de 1447, son típicas: «*Item, per semblant sia fet lo jorn de la festiuitat del dit archangel sant Miquel, que tots los dits confrares se apleguen en lo dit loch y de aquí partint vagen a hoir missa solempta en la dita església o cases de Sant Anthoni, e en lo després dinar vagen a hoir vespres e hoydes les dites vespres los dits confrares haian elegir sis en prohomens de la dita confraria que mantenguen e administren la confraria dessus dita e distribuesquen les almonynes deiús scrites*»; TINTÓ I SALA, *Els tenders revenedors*, p. 13.

32. En la *Consueta de Sagristia* (APSMP-B268), de mediados del siglo XVI, se encuentran detalladas las obligaciones del sacristán de Santa María del Pi para los preparativos de la fiesta de San Miguel de mayo; entre otras cosas, tenía que «*apparallar a la segrestia sis dalmàtiques diferenciades la una de l'altra de colos, ab camits, sens amits i sitniels, per los musics que sonen alla proceso*» (APSMP-B268, f. 4v); citado en Albert CORTÉS, «Un tesor per a la parròquia del Pi. Orígens i formació dels conjunts sumptuaris d'una gran església de Barcelona». Maria GARGANTÉ (dir.). Treball de final de màster [papel]. Ateneu Universitari Sant Pacià, Barcelona, 2021, p. 51. Agradezco a Albert Cortés por llamar mi atención a este detalle.

tocaba el organista.³³ La sonorización del acto devocional debió haber impresionado a los oyentes que asistían a la celebración del santo patrón de la cofradía, confiriéndole prestigio sonoro dentro y fuera de la iglesia parroquial.

Cabe suponer que se escuchaba primeramente el canto llano en las celebraciones litúrgicas y la procesión de las fiestas patronales de los *revenedors*, si bien no se puede excluir la solemnización del evento por el contrapunto semi-improvisado, o por la polifonía según los recursos de la iglesia, si bien no se estableció capilla de cantores hasta mediados del siglo XVI.³⁴ La documentación que se relaciona con la fundación de una capellanía y aniversario de las hermanas Eleanor y Rafaela Cambres en la capilla de los *revenedors* indica la posibilidad de haber escuchado polifonía en aquel momento. Hijas de un mercader, Joan Molins, la capellanía, fundada en 1512, tenía advocación a San Onofre,³⁵ con la estipulación que se celebrara anualmente una misa cantada, con órgano, dedicada al santo en su fiesta (12 de junio): «*vn offici cantat ab orgue y absolutio alta en lo fi de la missa*». El 13 de abril 1561, tras la muerte de Eleanor, sus albaceas llegaron a un acuerdo con los *promens* de la cofradía de los *revenedors* para celebrar la misa a perpetuidad, con un aniversario el día siguiente (13 de junio) para las almas de las dos hermanas, a cargo de la cofradía: «*ab tomba y tochs de campanas segons en dit testament se conte e apres de celebrat dit aniuersari vol que los dits preueres isquen ab professo y creu segons es acostumat y que fassen absolta sobre lo tumol o vas de dita confraria*». Para los toques de campana tenían que pagar 2s 6d a los *escolans*; el que cantaba la misa y los diácono y subdiácono recibirían 6s cada uno. Todo esto observó las normas de la fundación de aniversarios, pero los albaceas añadieron otro elemento del cual los *revenedors* eran responsables:

Per ço les dites parts ab consentiment del dit rector y comunitat de dita sglesia han instituhit y ordenat y pactat per maior seguretat de dit aniuersari que sien administradors de dit aniuersari los dits promens de la confraria de sanct miquel perpetualment y que fasen celebrar aquell ab lo modo y forma demunt dita segons per dita deffuncta es ordenat quiscun any en dita sglesia. Entes empero que hauent cantors en dita sglesia hage de hauer en dita celebratio cantors.

Parece que en el aniversario de las hermanas Cambres, organizado por los *revenedors*, se habría escuchado polifonía cada año en su capilla, si bien, según el acuerdo, la difunta —o sus albaceas— reconocían que, hasta entonces, no siempre había cantores en la iglesia. Seguramente sabían que se debatía este asunto en la iglesia en aquel momento porque, poco después, la comunidad de presbíteros de la iglesia del Pi determinó reservar ocho capellanías para cantores de polifonía:³⁷ en las actas de la reunión, celebrada el 13 de mayo de 1562, fue decidido que «*no puguen entrar conductius en la present sglesia que primer no sien fornits vuyts lochs per canto[r]s de orga*», y que el mestre de cant, mosén Borras, tenía que examinar a los candidatos «*y trobats habills en cant pla y cant de orga sien admesos e altrement no*». Es posible, al menos a partir de esta fecha,

33. Francesc BALDELLÓ, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona», *Anuario Musical*, vol. 4 (1949), p. 155-180; VERGÉS, *Santa Maria del Pi i la seva història*, p. 119.

34. Ver mi estudio sobre la música en Santa María del Pi en los siglos XV a XVII, en preparación.

35. TINTÓ I SALA, *Els tenders revenedors*, p. 65. Además de ser hija de un mercader, Eleanor era mujer de otro, Francesc Cambres, y en la época la advocación de San Onofre era a menudo asociada con los mercaderes; ver Montserrat BARNIOL LÓPEZ, «El culto a San Onofre en Cataluña durante los siglos XIV y XV», en Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (dir.) *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium, 2008, p. 177-190, y Montserrat BARNIOL LÓPEZ, «Spaces and Times for Worship: Merchant Devotion to the Saints in Late Medieval Barcelona», en Emily KELLY; Cynthia TURNER CAMP, *Saints as Intercessors Between the Wealthy and the Divine: Art and Hagiography among the Medieval Merchant Classes*, Londres y Nueva York: Routledge, 2019, p. 134-155.

36. APSMP-C718, f. 28v, y APSMP-209: «*Capitulacio feta entre los marmessors de la Sra. Eleonor Cambres y los promens de la confraria de sanct miquel*».

37. Los detalles del debate, y la financiación de estas plazas para cantores, formará parte de mi estudio en preparación sobre la música de la iglesia del Pi en los ss. XV a XVII.

38. APSMP-360 *Llibre de determinacions B*, f. 14r-v.

que se interpretara regularmente polifonía no solamente en esta fundación conmemorativa, sino también en las devociones anuales de las fiestas patronales de la cofradía.³⁹

2.1. Las fiestas de San Miguel, santo patrón de los Revendedores

La cofradía de los *Revenedors* participaba en varias ceremonias litúrgicas celebradas anualmente en la iglesia de Santa María del Pi: entre ellas Navidad, Santa Cruz (3 de mayo), Corpus, Pentecostés y Todos los Santos. Para estas fiestas se decoraba la capilla con flores y ramas, y se celebraban misas o, en el caso de Todos los Santos, salmos y misas de réquiem, con pan para distribuir entre los pobres.⁴⁰ Sin embargo, eran las dos fiestas patronales de San Miguel, en mayo y septiembre —sobre todo la de septiembre, cuando el Santo Sacramento se exponía en el altar de la capilla y se montaba procesión— las que proyectaban más la presencia sonora y el prestigio de la cofradía, tanto en la iglesia como en la calle. Curiosamente, el único libro de actas de la cofradía que se conserva en el AHCB para los años en torno a 1600,⁴¹ no indica el debate acostumbrado sobre la contratación de ministriiles (*jutglars*) y la compra de flores (*ramalllets*) que se suele encontrar anualmente en las reuniones de otras cofradías.⁴² Aparentemente no les pareció una tema que hiciese falta debatir, y las cuentas a partir de 1612 demuestran una regularidad y coherencia insólitas en cuanto a los gastos contraídos por la cofradía para la ceremonia elaborada y costosa que realizaban dos veces al año.⁴³ Hasta mediados del siglo XVII⁴⁴ hay pocas indicaciones de problemas económicos que impidieran o limitaran los gastos de las fiestas patronales. La excepción es un acuerdo con los Consejeros de la Ciudad, fechado en 24 de enero de 1624, en la cual los *promens* se dirigieron a los *consellers* para pedirles ayuda financiera, justificándose por la pobreza de muchos cofrades y por el gasto excepcional que habían hecho en el nuevo sagrario de plata para la hostia.⁴⁵ Explicaron que no tenían recursos ni para quemar cirios en la capilla delante de la hostia, ni para la celebración de las misas y aniversarios anuales que debían celebrarse, ni los gastos sustanciales de las procesiones y fiestas anuales, como las de su santo patrón:

Y se fan en dita capella dos festiuitats ço es de St Miquel de maig y St Miquel de setembre les quals per celebrarse ab gran solemnitat ab musica de cant de orga y menestrils costa molts ducats en particular lo dia de St Miquel del mes de setembre que lo S^m sagrement esta en dita capella patent se fa un professo solemne y de molt cost.

Parece que los *Consellers* les concedieron alguna ayuda económica a cambio de que la cofradía se empeñara más en la observación de ciertos estatutos.⁴⁶ En todo caso, las cuentas para las festividades de San Miguel de 1624 demuestran que seguían celebrándose según la costumbre de cada año.⁴⁷ Los gastos de la fiesta de mayo incluían: aigua-ros e incienso, «*lo brot de lorer*», «*dos*

39. Desgraciadamente, solo se encuentran evidencias fehacientes en las cuentas que se conservan a partir de la segunda década del siglo XVII.

40. AHCB-2B.45-4 Gremis especiales, *Revenedors*, Libro de cuentas 1612-1772.

41. AHCB-2B.45-1 Gremis especiales, Libre en lo cual estan scrits y continuats los consells tinguts y celebrats per los confrares de la confraria 1596-1618.

42. KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape».

43. BRIDGEWATER MATEU; MIQUEL MILIAN, *El gremi i confraria de Sant Miquel dels revenedors de Barcelona*, p. 35-40.

44. Hasta ahora, solo he podido analizar las cuentas hasta 1650.

45. AHCB, Gremis municipals, Caixa 21. TINTÓ I SALA, *Els tenders revenedors*, p. 84, hace referencia a este documento. Ver el Apéndice documental, nº 2.

46. Entre ellos: hacer juramento y comportarse honradamente; pasar el examen; obtener licencia antes de vender cualquier cosa; cesar el trabajo en los días festivos; asistir puntualmente a *combregars* y sepulturas; y no decir cosas inoportunas o groserías a los oficiales.

47. AHCB-2B.45-4 Gremis especiales, *Revenedors*, Libro de cuentas 1612-1772, f. 106r-109r: «*Dates ordinaries y extraordinaries fetes en lo any M.DC.xxiiij y M.DC.xxiiij*».

fexos romani», y rosas «per enrramar lo altar», 1 lliure (ll) al sacristán por «parar lo altar», 2 sous (s) al «fosser per portar la trona» para el sermón, y 1 ll al predicador. Pagos «als scolans per repicar les campanes (5 s)», «per les vespres y offici (2 ll, 3 s)» y «als musichs per vespres y offici (2 ll)» representan el aspecto sonoro de la fiesta de mayo, que generalmente —al menos hasta unas décadas después— no incluía pagos a cantores. La fiesta de septiembre, con su procesión y con el Santísimo Sacramento expuesto en la capilla, como indicaban los *promens* en su declaración a los Consejeros, era más costoso, aunque los elementos sensoriales eran más o menos iguales, con el cambio de flores y plantas según la temporada —«spigol», «fulla de taronges», «lo brot posat al cor» y otras «flors per enrramar la reixa», ocho docenas de «ramallets» y cuatro «toyas [...] per la custodia», lo cual representó un gasto de más de 2 ll únicamente para las decoraciones florales. La distribución a la clerecía de Santa María del Pi para vísperas, completas, misa, incluido el sermón, y procesión, montó a 6 ll, 14 s, 9 d, más 2 s «al fosser per ensendre lo rollo y acompañar la professo» y 1 ll al sacristán por la decoración. Los elementos sonoros costaron 12 ll, 2 s, incluyendo a campanas, cantores, organista y ministriles que sonaron dentro y fuera de la iglesia ([Figura 3](#)):

Item a me Pau Oriol mestre de cant de la iglesia per lo cantar lo offici a cant dorga a dos cors de St Miquel completes y professo 6 ll.

Item al organista y manxador del Pi 12 s.

Item als scolans del Pi [para tocar las campanas] 10 s.

Item als menestrils per acompañar los promens a vespres y al offici 5 ll.⁴⁸

La especificación de polifonía a doble coro era estándar desde al menos la primera mitad del siglo XVII, si bien es difícil averiguar qué repertorio se escuchaba. Pau Oriol fue *mestre de cant* de Santa María del Pi a partir de 1612, primeramente como interino, pero confirmado en aquella posición el 10 de marzo de 1615, y mantuvo la plaza hasta su muerte en mayo de 1628.⁴⁹ La continuidad de la contribución de la cofradía de los *revenedors* al paisaje sonoro de la ciudad en las fiestas de su santo patrón es notable, pero no insólito, como se ve en el caso de los *hortolans* de la iglesia del Pi, o de los *sabaters* (zapateros) de la catedral, y, seguramente, de otras cofradías gremiales aún por estudiar.⁵⁰ Sin embargo, como en el caso de otras cofradías, la oportunidad para escuchar polifonía y música instrumental patrocinadas por los *revenedors* no se limitó solo a estas ocasiones anuales y esperadas por la comunidad acústica, sino también se extendió a ocasiones especiales, o extraordinarias.

2.2. Ceremonias extraordinarias de la Cofradía de los Revendedores

Un momento álgido del ceremonial litúrgico promovido por la cofradía de los *revenedors* ocurrió en el contexto del traslado de su primera capilla desde 1455 a la capilla al lado (originalmente dedicada a San Bartolomé y Santa Bárbara), proceso que empezó a finales de 1629, con el fin de conseguir más espacio, sobre todo para la celebración de sus fiestas:

Per estar en lo endret del cor tenia poc espay pera quant los dies de St Miquel se feyan las festas y particularment quant tenien descubert lo s.m sagrament que los deuots acudian en dita festa no estauan ben accomodats y desacomodament lo clero en lo cor y axi per esta causa com per altres molt conuenients volien

48. AHCB-2B.45-4 Gremis especiales, *Revenedors*, Libro de cuentas 1612-1772, f. 108v-109r.

49. APSMP-B361 *Llibre de determinacions D*, 1606-1623, f. 48r, 55r, 60r, 74r, 75v, 90v, 91v, 97r, 101r y 109r; y APSMP-B361 *Llibre de determinacions E*, 1623-1639, f. 30r y 40r. En 1612 fue descrito como «clergue natural de St. Joan Despí»; ver mi estudio en preparación sobre la música en la iglesia de Santa María del Pi en los ss. XV a XVII.

50. Otro ejemplo es el de la Cofradía de los *Matalassers i Vanoves*; KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape», p. 125-127.

Item per la flor per enramar la roca	ut
Item per la disibiur pagada al Rto de la Comunitat del Pi per celebració delas primeras vespes ofici y regnes y completas del dia de St. Miquel y sevny y festo dedicat fer, biutat sis lluas catores sevny non	ut
Item per netejar barrial llanias y candeleros	ut & compo
Item per netejar la roba de la segonaia puro sang	ut m
Item per una corrida y mig cent de agulles	ut v
Item per lo bret posat al co	ut
Item per claus	ut m
Item per pella de taronja per enramar l'iglesia y en pella	ut v
Item per 13. dotzenas ceramelles ar. 20. diners de l'oro y 6. de seua de ayas ar. 20. diners la dotzena y 4. ayas de 6. diners p la custodia	ut v m
Item a M. Pau Ondi m. de Sant Església per to cantar lo offici a, cant de orga a, discors o dia de l'any, quei complays y festas	ut v
Item al sagrista de l'Pi	ut
Item al organista y manxador del Pi	ut
Item als escolans del Pi	ut
Item al foner per ensenyir brots y acompanyar la festa y haver banquets	ut

Figura 3: Pagos de los elementos sonoros de la fiesta de San Miguel en 1624. (AHCB-2B.45-4 Gremis especiales, Revenedors, Libro de cuentas 1612-1772, f. 108v).

transfferir y mudar dita capella a la de St Berthomeu y sta Barbara y que lo Rnt Communitat ho tingues a
be que ja tenien lo consentiment dels obrers de la present església.⁵¹

El traslado fue aprobado⁵² y se efectuó el 14 de abril de 1630, con la transferencia del retablo de Huguet,⁵³ y unos meses después la cofradía quiso hacer la bendición del sagrario que habían comisionado para el Santísimo Sacramento, el cual tenían en la capilla desde 1456, y que, como fue notado en el acta de 2 de diciembre de 1629, atraía a muchos devotos:

Fonch proposat [...] com los Proms dels Reuenedors de la Capella de St Miquel de la present isglesia jun-
tament ab los demes confrares de dita Confraria avian tingut consell per veurer la forma i modo en beneir
lo sacrari nou an fet en la Capella se son mudats, y tambe en la professio volen fer del S.º Sagrament per la
iglesia lo diumenge proxim vinent, estant tot lo die patent en lo altar major fent y donant la lluminaria, y

51. APSMP-B361 Llibre de determinacions E, 1623-1639, f. 50v; fechado en 2 de diciembre de 1629.

52. El 6 de mayo de 1630, el claver de la cofradía pagó 17 s «per lo decret per lo oficial del s.º bisbe posat a la concordia entre los obrers de la comunitat del Pi y los proms acerca del mudament de la capella»; AHCB-2B. 45-4 Gremis especiales, Revenedors, Libro de cuentas 1612-1772, f. 190v.

53. TINTÓ I SALA, *Els tenders revenedors*, p. 59; SOLER JIMÉNEZ, *Informe de la intervención archivística*, p. 9. Más tarde, en 1663, se construyó el nuevo retablo con las figuras adicionales de San Francisco y San Onofre. El coste de trasladar el retablo, y otros gastos ocasionados por el cambio de capilla, fueron considerables: ver AHCB-2B.45-4 Gremis especiales, Revenedors, Libro de cuentas 1612-1772, f. 189r-193v: «dates 1629-1630». Estos gastos incluían el dorado del sagrario (21 ll) y «lo pintar la rexa (6 ll)».

tambe donant de charitat per las primeras completas, offici, segones completas, y professo, tot ab gran musica, lo mateix que donan lo die, o festa de S.t Miquel de setembre, y axi que supplicauen a la Rnt Communitat los fesen merce en tenir a be se fesen dites, coses, puix tot es per major augment del culto diuino, y fonch molt resolt que s fes, y que lo modo ho tractasen los Procuradors ab dits Proms, o elets.⁵⁴

Según la directiva de los *promens*, la fiesta de la bendición del sagrario debía seguir el modelo de la fiesta de San Miguel de septiembre, pero las cuentas indican otros elementos sonoros característicos de fiestas excepcionales en el contexto urbano como, por ejemplo, salvas de artillería («*per lo galejar la festa lo die y vigilia 7 lliures de poluora (1 ll, 8 s)*», y trompetas y atabales para sonar des del campanario de la iglesia,⁵⁵ sonidos que habrían señalado la importancia del evento al resto de la ciudad, y aumentado la asistencia a un evento que se celebró dentro de la iglesia. Los pagos a músicos llegaron a 18 ll en aquella ocasión ([Figura 4](#)):

A 19 de agost 1630. A francesch Amer y pau pau trompetes [16 s] per lo que sonaren la vigilia de la festiuitat de la translatio de la capella.

A vicens gardela y sos companys [5 ll] per lo que han sonat vespres o offici y demes parts ha conuingut per la dita festa.

A vicens tabaler per lo sonar y tocar la vigilia de la dita festa alt al campanar [4 s].

Al mestre de cant [10 ll, 10 s] per lo que ha cantat a dos cors lo dit die de la translatio.

Al organista [1 ll] per lo que en dita festiuitat ha sonat quant cantaren a dos cors.

Als scolans per lo repicar la vigilia y festa [10 s].

El sonido de trompetas y atabales —y probablemente ministriales— desde el campanario en la vigilia de la fiesta sirvió de pregón para anunciar el evento especial a toda la parroquia y más allá. En esto, los *revenedors* seguían un modelo establecido siete años antes, en 1623, para el recibimiento de la reliquia de San Isidro Labrador en la iglesia de Santa María del Pi, evento que tendría importancia para las actividades devocionales de la cofradía de los *hortolans* (ver más abajo).⁵⁶ En 1623, el gasto extraordinario contraído para cubrir los aspectos sonoros fue pagado por la iglesia parroquial; sin embargo, en agosto de 1630 para la bendición del sagrario, después de ser traslado de su capilla, fue la cofradía de los *revenedors* quien financió la ceremonia. Es notable que, para la fiesta de San Miguel, en septiembre del mismo año, al pago de 6 ll a la *cantoria*, se añadiesen 8 s «*per los motets*». ⁵⁷ Cabe suponer que estos motetes fueron escritos aquel año para interpretar durante la ceremonia aumentada del traslado-bendición, pero es probable que se escuchaban también en las fiestas anuales, al menos a partir de aquel año.⁵⁸

Además de sus propias fiestas anuales, la cofradía de los *Revenedors* contribuyó al paisaje sonoro urbano generado en otras ocasiones festivas barcelonesas, como, por ejemplo, la recepción de reliquias, canonizaciones de santos locales y entradas reales. Las actas de la cofradía dejan vislumbrar

54. APSMP-B361 *Llibre de determinacions E*, 1623-1639, f. 57v-58r; fechado en 13 de agosto de 1630.

55. La subida de los músicos al campanario conllevó gastos adicionales, pagando 19 s al «*fosser del Pi*», «*per la crida, ensendrer los rollos, pujar la teja dalt al campanar y muntar y baxar les graelles (2 s) dels ganfanons y per la profeso (1 s)*». Otras fiestas extraordinarias de la iglesia, incluidas las de la cofradía de los *hortolans*: se detallarán más abajo.

56. Ver Jordi SACASAS SEGURA, «Música i festa al campanar del Pi: l'arribada de la reliquia de Sant Isidre a Barcelona l'octubre de 1623», [en línea] Archivo Parroquial de Santa María del Pi, <[URL: www.apsmp.cat/al-campanar-del-pi/](http://www.apsmp.cat/al-campanar-del-pi/)> [2 de octubre de 2022].

57. AHCB-2B.45-4 Gremis especiales, Revenedors, Libro de cuentas 1612-1772, f. 193r.

58. Un motete a cuatro voces dedicado a San Miguel se conserva en la Biblioteca de L'Orfeo Català (E-Boc 7, f.69v) en un manuscrito fechado, según Andrea PUENTES-BLANCO, en el último cuarto del siglo XVI, y que procede de la iglesia parroquial de San Miquel de Barcelona. El texto: «*Sancte Michael, Sancte Michael quesumus alnum deprecarem regem*». PUENTES-BLANCO considera que este manuscrito se relaciona con la iglesia parroquial de San Miguel; ver: Andrea PUENTES-BLANCO, «Música y devoción en Barcelona (ca.1550-1626): Estudio de libros de polifonía, contextos y prácticas musicales», Emilio Ros-FÁBREGAS (dir.). Tesis doctoral [en línea], 2 vols. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2018, [2 de octubre de 2022], p. 91-95.

<p>Item alj. de agost 1630. a fraj Amer y pau pau ero: potes 168 perlo que sonaren la vigilia dela festiuat dela translatio dela capella —</p> <p>Item ditz a Vicenç gardela quts companyys 68, per lo que han sonat vegres offici y demes parts ha conunyut per la dita festa —</p> <p>Item dit dia a Vicenç tabaler puelo sonar y veur la vigilia de dita festa altal campanar 48 —</p> <p>Item dit dia a pau Gallo sortula perlo brot y rama sevora en la yglesia cloze fog —</p> <p>Item dit dia al ferrer del pi 19 q perla veda ensendre los rollos pujar la teya dalt al campanar y multatz basavles gralles q delgafanom y la fello 10.19 tot —</p>	<p>8 168</p> <p>8 8 8</p> <p>8 48</p> <p>8 128</p> <p>8 198</p>
	<p>708 188</p>

Figura 4: Pagos de los elementos sonoros del traslado de la capilla de los revededors en 1630.
(AHCB-2B.45-4 Gremis especiales, Revenedors, Libro de cuentas 1612-1772, f. 192r).

aspectos de su contribución a estos eventos, incluyendo la representación, o «*invenció*», que montaba, a sus gastos, para participar en ensalzar la autoridad e identidad de la ciudad. Por ejemplo, para la entrada real de Felipe III en Barcelona en 1599,⁵⁹ el *promen en cap* recordó a la reunión que «*pera solempnitsar dita diada acostumen de fer certs Jochs y Inuensions deuant sa Magestat*», y después

Fonc [...] determinat que s fassen vn St Miquel ço es que vn home lo represente conforme altres vegades per semblants jornades se acostuma de fer y que s fassen quatre diablotz y tambien que s elegescan vint y quatre homens compresos los promens y clauari per acompañar la bandera per dita vinguda de sa Magestat exortanlos que vajan negres y ben tractats de la manera millor poran...⁶⁰

Dos años más tarde, para la canonización de San Ramón de Penyafort, los *promens* les preguntaron a los miembros de la cofradía si su contribución a la procesión «vaia de la mateixa manera se ana per la entrada del Rey»; la resolución fue afirmativa: «y fou resolt y determinat y tambe que los dits promens lloguen vna cobla de jutglas a qualsevol preu». ⁶¹ La decisión de contratar a una cobla de ministriiles «a cualquier precio» en esta ocasión es llamativa: la demanda de ensambles de instrumentistas, de dentro y fuera de la ciudad, era desorbitada para eventos de tan gran envergadura,⁶² y los *promens*, conscientes del problema, insistieron en ello para mantener su estatus en la jerarquía ceremonial. Las descripciones contemporáneas de la canonización confirman que toda la ciudad resonaba al sonido festivo de los *jutglars*.⁶³ Aunque no se conservan las cuentas de la cofradía para esta fecha, seguramente tuvo que financiar su propia participación en las

59. Sobre esta entrada real, ver Alfredo CHAMORRO ESTEBAN, «Un éxito efímero: La visita de Felipe III a Barcelona en 1599», en Carlos MATA INDUÁIN; Adrián J. SAEZ (coords.), «*Scripta manent*», *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, BIADIG. Biblioteca Áurea Digital vol. 10, 2011, p. 81-103.

60. AHCB-2B.45-1 Gremis especiales, Revenedors, Consells, f. 9v-10r; fechado en 12 de mayo de 1599; citado en TINTÓ i SALA, *Els tenders revededors*, p. 86-87.

61. AHCB-2B.45-1 Gremis especiales, Revenedors, Consells, f. 15v-16r; fechado en 14 de mayo de 1601.

62. VER KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape», p. 115-116.

63. Sobre los elementos sonoros de la canonización de San Ramón de Penyafort, ver: Tess KNIGHTON, «Relating History: Music and Meaning in the relations of the Canonization of St Raymond Penyafort», en Manuel Pedro FERREIRA; Teresa CASCUDO (eds.), *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: Colibri/CESEM, 2017, p. 27-52.

festividades; unos años después, en 1608, para el traslado del cuerpo de San Ramón del convento dominico a la Catedral, la decisión tomada en las actas lo precisa:

*E de altra part fassen armar vn home en blanch com vn sant miquel ab dos Angels y dos diablotz y vainen junctament ab la professo accompanyant dita confraria si y segons ana lo dia se feu la professo y festa de la canonitzacio de dit glorios pare Sant Ramon y tot lo demunt dit se fasse ha gastos y despeses de la present confraria.*⁶⁴

En todas estas grandes festividades urbanas —la mayoría de ellas coordinadas por el Capítulo catedralicio y/o los *Consellers* de la Ciudad— las cofradías gremiales participaban como parte intrínseca de la jerarquía social, contribuyendo al paisaje sonoro de la ciudad con sus propios recursos según decisiones aprobadas en sus reuniones. El caso de la cofradía de los *hortolans*, y sus actividades devocionales en fiestas propias y generales, ofrece un ejemplo parecido, pero diferenciado calendáricamente por la advocación, naturaleza de su oficio y perfil como cofradía gremial más antigua en la iglesia.

3. LA COFRADÍA DE LOS HORTELANOS DEL PORTAL DE SAN ANTONI

Esta cofradía gremial era una de las más antiguas de la ciudad de Barcelona: se estableció en la iglesia del Pi en 1328 en la capilla de los santos Abdón y Senén,⁶⁵ y, como se ha visto, servía de modelo para la cofradía de los *revenedors*. Sus actividades, como en el caso de los *revenedors*, se concentraban en los mercados situados en el Portal de San Antoni y en el Portal Nou donde vendían las hortalizas y frutas que cultivaban dentro de la ciudad, notablemente en el Raval, y en los campos extramuros.⁶⁶ Sus actividades, relacionadas inextricablemente con las de los labradores (*pagesos*), forjaron un punto de contacto entre la ciudad y su *hinterland* rural, y su ubicación en portales principales de la ciudad resultó en su responsabilidad de montar la guarda en aquellas zonas.⁶⁷ Mientras los *revenedors* generalmente vendían frutos secos y productos en conserva, los *hortolans* traían «*fruytes, melons e altre qualsevol species d'ortalissa*» a los mercados a primera hora de la mañana todos los días, menos los domingos.⁶⁸ Un estatuto de 1500 sugiere que había conflictos entre los *hortolans* por mantener un equilibrio en cuanto a la cantidad y distribución de sus productos en la ciudad, en contra de la actitud monopolizadora de individuos más poderosos, como el *prohom* Cristófol Esteve:

*Qui, ab argudells e bisties carregades tots dies e moltes vegades cascun dia fa portar per la ciutat per vendre cols, lechugues, spinachs e altres ortalisses en gran dan e interes de tots los altres ortolans qui no s porten sino per provehir les places e specialment dels freturosos de bisties que en penes poden sostenir lur viure.*⁶⁹

La naturaleza agrícola y laboral del *ofici* de los *hortolans* les confirió protagonismo cuando, en 1623, se donó una reliquia de San Isidro Labrador a la iglesia de Santa María del Pi y, a partir

64. AHCB-2B.45-1 Gremis especiales, Revenedors, Consells, f. 36r-37r; fechado en 20 de abril de 1608.

65. Se ha estudiado poco esta cofradía; además de unas referencias escuetas en Agustí DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. II: La societat i l'organització del treball*, Barcelona: Curial, 1973, p. 202, y en BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona*, p. 169-170, se puede encontrar unos detalles en «Arxiu d'etiquetes: confraria dels hortolans de Sant Abdó i Sant Senén (Barcelona)», [en línea] *Malandia*, página web sobre antropología i sobre la cultura valenciana, matriarcal, p. 4-5, <URL: <https://malandia.cat/tag/confraria-dels-hortolans-de-sant-abdo-i-sant-senen-barcelona/>> [2 de octubre de 2022]. La documentación de la cofradía se conserva en forma fragmentaria en una carpeta de notas en APSMP-C226, y en AHCB Gremis especiales, Hortolans, 2B.2.

66. BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona*, p. 48.

67. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, p. 202, y DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. I, p. 111. La «*crida de l'agrupació de la gent d'ofici per raó de sometent*», fechada en 21 de febrero de 1399, incluía a «*los hortolans e cavadors e tots los homens de fora qui són prop lo territori dins la vegueria e són ciutadans no habitants en la ciutat*».

68. BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona*, p. 110.

69. Citado en BONNASSIE, *La organización del trabajo en Barcelona*, p. 169, donde da la referencia AHCB, Gremios, reg. 392, año 1500.

de aquella fecha, la cofradía se puso bajo su advocación, junto con la ya existente de los Santos Abdón y Senén, mártires romanos de estirpe noble que fueron acogidos como santos patrones de los labradores y hortelanos en los países catalano-hablantes, donde se conocían como Sant Nin i Sant Non.⁷⁰

Las notas de Oromí Rabasa, conservadas en el APSMP,⁷¹ dan una cronología fragmentaria de la existencia temprana de la cofradía, con la fundación de un beneficio en la capilla de los Santos Abdón y Senén en la iglesia del Pi en octubre de 1345 y una serie de privilegios reales empezando en 1386 (Pedro IV) y renovados en 1405 (Martín I), 1450 (Juan II) y 1559 (Felipe II). En 1410, Felip de Malla (1380-1431), arcediano mayor y canónigo de la catedral de Barcelona, rector de Santa María del Pi, y autor del *Memorial del pecador remut*, donó un relicario a la cofradía de los *hortolans*, que sacaban en la procesión anual de la fiesta de sus originales santos patrones (ver más abajo).⁷² El privilegio real de Martín I (*l'Humà*) subraya la importancia de esta fiesta:

*Item que cascun confrare o confraressa de la dita confraria lo dia de la festa dels dits gloriosos sancts sie tingut, si donchs justa causa no ha, esser a la processo, missa e sermo ques fara en la dita isglesia del Pi per solemnitat y reverençia dels dits sancts so pena de mig a lliura de cera aplicadora a la dita confraria.*⁷³

Los libros de actas (*consells*) de finales del siglo XVI, y los libros de cuentas de finales del siglo XV y de todo el siglo XVII, conservados en el AHCB, confirman que la fiesta anual de los santos Abdón y Senén (30 de julio) se acostumbraba a celebrar en Santa María del Pi por la cofradía gremial de los *hortolans* al menos a partir de 1479, con vísperas en la vigilia, la misa solemne el día de la fiesta (con predicador y procesión), y un aniversario el tercer día.⁷⁴ Las cuentas de este año dan la referencia más temprana a la presencia de ministriles (*jutglars*) en sus celebraciones festivas; otro pago del mismo año parece referirse a unos trompetas que participaban también en la procesión: «*al senyer Galcera cerbrut [?] per ell e sos companyons qui sonarren lo dia de la festa a la professo (18 s)*». ⁷⁵ Es probable que este último pago —de 18 s— se refiera a trompetas: otro gasto del mismo año, 1479, hace referencia a su librea: «*per adobar los vestimentas dels trompadors (4 s, 1 d)*». La función heráldica de las trompetas, que comunicaban sonoramente el estatus y prestigio del patrón (tanto del santo patrón como de la cofradía y su capacidad de patronazgo) era simbolizada también visualmente por su librea. Parece que habían tres o cuatro instrumentistas: un inventario del año 1514-1515, incluye «*vna Caxeta en que stan dos paños de seda nous de trompes e lo paño de la cornamusa ab senyals de la confraria*»,⁷⁶ «*quatre paños de trompes squinsats*», e «*Item set garnatxes [gramallas] per los trompadors son de tela*

70. En 1460, Jaume Huguet pintó un retablo de los santos Abdón i Senén para la iglesia de Sant Pere de Terrassa; ver Joaquín YARZA LUACES, «Jaume Huguet i el retaule dels Sants Abdó i Senén», *Terme*, vol. 9 (1994), p. 25-38.

71. Vicenç OROMÍ RABASA, *Monografía histórica de aquest antic Montepio. El Montepío d'Hortolans baix l'advocatio dels Sants Abdó i Senén i Nostra Sra. de la Mercé a través dels segles*, (no publicat: APSMP-C226-3), p. 3-4.

72. Copias de los documentos de la fundación de la capilla por Felip de Malla, fechado en 16 de septiembre de 1398, y del beneficio de 11 de junio de 1412, se conservan en APSMP-C266.

73. Una copia de estas ordenaciones se conserva en AHCB-2B.2-71/01.01, Gremis especiales, Hortolans, Carpeta con escrituras y documentos, 1532-1754.

74. La cofradía también celebró anualmente la fiesta de San Lorenzo (10 de agosto) y, a partir de la segunda década del siglo XVII, la de San Isidro Labrador (15 de mayo) (ver más abajo).

75. AHCB-2B.2-42 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de Comptes de la Cofradía 1479, f. 23r: «*Item donam als jutglas lo dia de la festa 2 ll*». La Cofradía del Sant Esperit de los ciegos ya pagaban a una copla de ministriles antes de abril de 1487 cuando se decidió a pagar a dos coplas: «*se haien dos cobles de jutglars per que tots los confrares e confraresses sien contents*»; ver KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape», p. 110. En 1515 Johan Thomas «*music*» fue pagado «*per sonar a la professo ab altres musics (16 s)*»; esta cantidad sugeriría que fue un pago a trompetas puesto que todavía en 1644 se pagaba 16 s «*per les trompetes que eran quatre*». (AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 77v). Aquel año de 1515 «*dos musics*» fueron pagados para participar en la procesión de Corpus Christi. (AHCB-2B.2-10 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de la confraria 1514, f. 48v y 49v).

76. La combinación de trompetas y cornamusa era característica del siglo XV; ver Kenneth KREITNER, «Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth Century Barcelona», Elizabeth C. BARTLET (dir.). Tesis doctoral [en línea]. Duke University, Durham, 1980, [2 de octubre de 2022], p. 120-123.

vermella ab senyals de la confraria».⁷⁷ La cofradía siguió pagando a trompetas, junto con atabales, para la fiesta anual de sus santos patrones durante los siglos XVI y XVII: en 1585 se pagó 12 s «per les trompetes per la professo»; en los años 40 del siglo XVII el gasto era normalmente 16 s, pero podía llegar a 1 ll, 10 s.⁷⁸ Este sonido —tan característico de procesiones urbanas— hizo distinción entre los *hortolans* y sus colegas en Santa María del Pi: parece que los *revenedors* no solían contratar trompetas y atabales sino en ocasiones de gran importancia, como la ceremonia para celebrar el traslado de su capilla en 1630. Cuando se estableció la fiesta de San Isidro Labrador (15 de mayo) en la segunda década del siglo XVII, se contrataron solamente a ministriles para sonar en el oficio, y no a trompetas, porque no solía haber procesión.

3.1. Los bailes de la Cofradía de los Hortelanos

Es también curioso que en las cuentas de los *revenedors* no se encuentre referencia a los bailes tan característicos de las fiestas anuales de los santos patrones de las cofradías. Como en el caso de los *sabaters*,⁷⁹ los bailes solían incluirse como parte íntegra de las festividades del día, durante y/o después de la procesión, si bien su inclusión fue debatida cada año en las reuniones de la cofradía. Por ejemplo, las actas de una reunión de la cofradía de los *hortolans*, en julio de 1591, demuestran que se determinó que, como era costumbre y práctica muy arraigada, deberían contratar a ministriles para acompañar los bailes de los cofrades:

Fonch en dit consell proposat per lo dit prom en cap que com de molts anys a esta part se acostuma de fer ballades en dita confraria y ballar los dits confrares per lo dia de la festa y axi veyen y deslliberen si per lo dia de la festa de s^t. non y st. nent se tindra jutglas y ballar com es pratich y costum. E axi hoida y entesa dita proposicio en dit consell per dit prom en cap feta fonch per la maior part y mes sana part de dit consell conclos y deslliberat que com es vs y practica de ballar molts anys que per ço lo any present la dita confraria llogue jutglas y balle per lo dit die de la festa dels gloriosos st non y st nent.⁸⁰

Como se ha visto, se pagó a ministriles para la fiesta patronal en 1479, y se encuentran pagos regulares en la cuentas anuales que se conservan a partir de 1583, cuando fueron pagados los «*jutglars per lo offici y professo y per lo balar (6 ll)*».⁸¹ Si bien las trompetas tenían un papel básicamente heráldico en las procesiones de la cofradía, la función de los ministriles era multifacética: sonaban en la procesión —como los trompetas, para llamar la atención de la comunidad acústica por su sonido festivo—; en los actos litúrgicos de la vigilia y día; y para acompañar los bailes de los cofrades en la plaza delante de la iglesia. Esta última contribución al paisaje sonoro de la parroquia duró más de dos siglos, para ser recuperada hacia finales del siglo XIX.⁸² Sin embargo, en las décadas después del Concilio de Trento, hay evidencia que indica que la regularidad anual de los bailes tenía que enfrentarse a más control por parte tanto de la Iglesia como de las autoridades municipales.⁸³ En la reunión de julio de 1592, el debate acostumbrado sobre los bailes deja vislumbrar una de las posibles restricciones:

77. AHCB-2B.2-10 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de la confraria 1514, f. 8r-v.

78. AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 37r; AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 57v, 77v, 100r y 127r.

79. KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape», p. 128-130.

80. AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 65r: fechado en 14 de julio de 1591.

81. AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 33r. En la reunión de diez años antes (5 de julio de 1573) queda claro que se contrataron a los ministriles en sus varias capacidades: «*E mes fonch proposat per lo dit prom que la festa de sanct abdon y S' nen se Acosta y per tant s ihs appara que hagen jutglars pera ballar que ne hauran y tots foren de parer que se llogassen Jutglars peral offici y pera bailar*». (AHCB-2B.2-6 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1552-1587, f. 27v).

82. Sobre los bailes populares de los hortelanos en los siglos XIX y XX, ver: Joan AMADES, *Costumari català*, vol. 4, Barcelona: Editorial Salvat, 1952, p. 645-647.

83. Las repercusiones del Concilio de Trento se notaban también en los bailes de los zapateros; ver KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape», p. 128-130.

Com per dita festa quiscun any de molts anys a esta part se acostuma de fer ballades en dita confraria y ballar los confrares, y axi veyen y deslliberen si s llogaran per dita festa jutglas, donant empero los señors consellers llicentia pera poder ballar, y no donant lloch los señors consellers per ballar si s llogaran tant solament per lo offici.⁸⁴

Se decidió que «se llogaren los jutglas per lo offici y vespras, y si los señors consellers donen lloc per ballar, tambe que ballen». Las cuentas para las últimas décadas del siglo XVI indican ya que algunos años no hicieron bailes; por ejemplo, en la reunión de julio 1584, se tomó la decisión «que no s loge Jutglas sino per lo offici y vespres y no pera balar», sin mencionar licencia ni otro motivo para suspenderlos.⁸⁵ Sin embargo, las cuentas para los años 90 del siglo XVI y adentrado el siglo XVII, demuestran que, normalmente, se contrataron ministriles para acompañar los bailes (además de la procesión y actos litúrgicos), aportando un sonido distintivo a las actividades festivas de la cofradía en el día de sus santos patrones. Existía otra tradición profana el día de los santos Abdón y Senén: hacían carreras por las calles alrededor de la iglesia, con el premio de una oca grande para el ganador, y una oca más pequeña para el que terminase en segundo lugar; estos pájaros habrían añadido su graznido al paisaje sonoro.⁸⁶ No habían bailes en la fiesta de San Lorenzo, que se limitó a la celebración de un aniversario en la capilla para las almas de los cofrades desde al menos 1515, y las señales sonoras eran más solemnes y restringidas: se repicaba las campanas de la iglesia del Pi, se oyó la voz del predicador, se cantó misa (cabe presumir de réquiem) y *absolta* en la capilla, con la intervención de los sacerdotes de la iglesia, acompañados por órgano.⁸⁷ Como tampoco habían bailes para la fiesta de San Isidro Labrador, solamente para la fiesta de los Santos Abdón y Senén, arraigada en el calendario festivo desde al menos las primeras *ordenacions*, se combinaban todos los elementos festivos en una experiencia intersensorial, tanto en las calles de la parroquia y la plaza de la iglesia como dentro del templo.

3.2. La intersensorialidad de la capilla de la cofradía de los Hortelanos

Dentro de la iglesia, se recreó un espacio intersensorial en la capilla de la cofradía, con intención de evocar el mundo celestial en la tierra en honor de sus santos patronales y para cumplir con sus responsabilidades hacia las almas de sus miembros. Allí se escuchaban no solamente los ministriles, sino también el entonar del canto llano de la liturgia celebrada por la clerecía de Santa María del Pi, el órgano y, a partir de la segunda mitad del siglo XVI (cuando, como se ha dicho, se estableció allí un grupo bien definido de cantores), la polifonía. Entre las cuentas que se conservan, la primera noticia de la participación de cantores está fechado en 1583,⁸⁸ aunque seguramente se escuchaba polifonía en la iglesia al menos desde la formación de la capilla de música del Pi en 1548.⁸⁹ En 1585, se especifican tanto el organista⁹⁰ como el *mestre de cant*, quien partici-

84. AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 58v.

85. AHCB-2B.2-6 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1552-1587, f. 79r.

86. AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 21r (1583); y AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraría 1602-1682, f. 7r (1603) y f. 76v (1644). Amades describe las carreras y premios de las dos ocas en tiempos más recientes. (AMADES, *Costumari català*, vol. 4, p. 646).

87. Los pagos en 1641, por ejemplo, eran: «a francesch carauent per los tochs 1 ll, 7 s, 8 d»; «per lo offici y absolta 1 ll, 10 s»; «per la charitat del predicador 12 s»; «al organista 4 s». (AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraría 1602-1682, f. 38v). En 1648, se menciona el nombre del organista del Pi: «a steue celles organista pera tocar lo orgue 4 s». (AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraría 1602-1682, f. 119r). No se menciona a cantors entre los pagos, y es probable que se cantara el oficio en canto llano, posiblemente con contrapunto semi-improvisado. Materialmente, el aniversario se celebraba austeralemente, solo con velas y una tumba hecha de madera que se construía en la capilla aquel día y el de Todos los Santos (AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraría 1602-1682, f. 55r: «a mestre jaume marins fuster per la fusta, claus y mans de vna tumba per lo dia de st lorens y dia dels morts»).

88. AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 33r: «per los cantors 1 ll 10 s».

89. Ver Tess KNIGHTON, «The Soundscapes of Parish Churches in Early Modern Spain», ponencia presentada en el 49th Medieval and Renaissance Conference, Universidade Nova de Lisboa, 7 de julio de 2021, sin editar.

90. Al organista se le pagaba 2 s 6 d en 1583 (AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 33r),

pó —con los ocho cantores— en la liturgia y la procesión.⁹¹ En 1640, después de otro hueco en la documentación, los pagos para la fiesta de los Santos Abdón y Senén indican no solamente el nombre del *mestre de capella*, Domingo Salvà, sino que además confirman que se escuchaba la polifonía: «*la cantoria de cant de orga*», la cual participó en la misa y procesión.⁹² El coste de la polifonía para la fiesta de los Santos Abdón y Senén se mantenía entre 3 ll y 3 ll, 6 s, al menos hasta mediados del siglo XVII, y las cuentas indican también los cambios de maestro de capilla: en 1642 el pago fue hecho a un intermediario, y en 1644, al nuevo maestro Joseph Gastó.⁹³

La evocación celeste que se montaba cada año en la capilla de la cofradía para la fiesta de los santos patronales no dependía solamente de los sonidos y la coreografía de la liturgia, sino también del aspecto visual y háptico de los objetos materiales (retablo,⁹⁴ ornamentos, relicario (el que donó el arcediano Felip de Malla),⁹⁵ candeleros, capas, cruces y *gonfanons*, libros litúrgicos,⁹⁶ etc.). El inventario de la cofradía de 1514 proporciona una descripción del relicario de Felip de Malla que se guardaba en un armario en la capilla ([Figura 5](#)):

*Primo atrobam en la dita Capella a ma dreta hun armari que te portes de ferro dins lo qual a vn reliquiari dargent deurat fet a manera de pinacle en que ha una vera creu sobre vn crestall en lo qual a reliquies dels benauenturats sancts abdon et sennen ab vna Imatge.*⁹⁷

Sin embargo, los inventarios de la cofradía de los siglos XV y XVI no hacen ninguna referencia al retablo en la capilla; solo mencionan un «*oratori*» y un cuadro de la escena del Jardín de Getsemaní: «*Item atrobam en dita capella vn oratori con nostre senyor deu stava oran[t] [?]* en lort de Jerico»; y «*Item vn quadro de tella guarnit de fusta pintada la istoria del ort de gerico ab los tres apostols dormints*».⁹⁸ El simbolismo del jardín de Getsemaní para los *hortolans* habría quedado claro tan-

pero a partir de 1640 normalmente se le pagó 8 s, cantidad que incluyó al manchador. (AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 77v). También en 1642 y 1650 se da su nombre: Esteve Sellés. (AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 57r y 127r).

91. AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 37r: «*Item al mestre de cant per la professo y offici del dia de la festa (1 ll, 10 s)*».

92. AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 38r: «*a mº domingo salba mestre de la capella per la cantoria de cant de orga professo y offici 3 ll, 6 s*».

93. AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 77v: «*a mº Gasto mestre de capella pera la musica de la professo y offici dit dia (3 ll, 4 s)*». Las determinaciones (o actas) de la comunidad de sacerdotes del Pi indican que ya en el verano de 1642 Domingo Salvà no cumplía sus deberes y se comenzó un debate sobre la situación que resultaba, según los *obres*, que eran responsables del maestro de capilla, en grave disminución del prestigio de la *cantoria*, y, como consecuencia, de la iglesia. (APSMP-B361 *Llibre de determinacions F*, f. 29r-v). En noviembre del mismo año, Domingo Salvà fue reemplazado por Jeroni Bosch, pero en mayo 1644 Bosch murió y fue nombrado Joseph Gastó. (APSMP-B361 *Llibre de determinacions F*, f. 66r-67r).

94. Cabe suponer que en la capilla había un retablo de los santos Abdón y Senén, posiblemente pintado por un pintor especializado en el tema, como Jaume Huguet, quien hizo el retablo de San Miguel para los *revedors* y otro retablo de precisamente estos dos santos en Terrassa en los años 50 y 60 del siglo XV; ver YARZA LUACES, «Jaume Huguet i el retaule dels Sants Abdó i Senén». Tal vez fuera más probable, dada la fecha más temprana para la fundación de la cofradía en la iglesia de Santa María del Pi, que tuvieran a un retablo del siglo XIV. En el inventario de 1514 se hace referencia a «*vn bancal de fust pintat de vermell qui serueix sobre lo altar de la dita capella*» y a «*dos canalobres qui stan sobre el altar*» (AHCB-2B.2-10 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de la confraria 1514, f. 8v); ver Apéndice documental nº3.

95. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, p. 202. En 1610, cuando se reestructuró el altar mayor, se hicieron esculpir dos bustos de los santos para que fuesen colocados en las fiestas que se celebraban solemnemente; ver OROMÍ RABASA, *Monografia històrica*, p. 10.

96. En 1580, la cofradía ya tenía el nuevo misal romano: «*Item vn missal nou Roma ab les cubertes grog[ues]*» y «*Item vn altre missal vell*». (AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 1v).

97. AHCB-2B.2-10 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de la confraria 1514, f. 7r; ver la transcripción en el Apéndice documental, nº3. El relicario aparece más tarde en un inventario de 1580. (AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 1r-2r). Sobre la importancia de la relación entre los miembros de la cofradía y los retablos y objetos materiales, ver LONG, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions*, p. 27: «*All confraternity members would have been familiar with the folklore surrounding the lives of their patron saints through a combination of visual, textual and aural representations readily available to them...*».

98. AHCB-2B.2-10 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de la confraria 1514, f. 9r; AHCB-2B.2-7 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de consells 1590-1596, f. 1v.



Figura 5: Relicario de los Santos Abdón y Senén donado a la Cofradía de los hortolans por Felip de Malla. Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (foto: Albert Cortés).

to a los miembros de la cofradía como a toda la comunidad urbana; efectivamente ellos representaban esta escena en la procesión del Jueves Santo organizada por la cofradía devocional de la Purísima Sangre de Jesucristo, que salió de la iglesia del Pi e hizo un recorrido por las calles de la parroquia y más allá. Hacia finales del siglo XVI, la Cofradía de la Purísima Sangre empezó a organizar una secuencia de misterios para representar los eventos de la Pasión, incluida entre ellos, «*el mysteri del Hort*». ⁹⁹

Estos objetos, que formaban parte de los bienes muebles de la capilla, seguramente resultaban familiares a los miembros de la cofradía y tenían una gran significación para ellos en todas sus actividades devocionales.¹⁰⁰ Muchos se identificaban por las «*senyals de la confraria*», pintadas o

99. APSMP-C200, «Notes històriques de la Arxicofradia de la Sanch, Memoria», p. 90: «A 1 de setembre 1597 se proposa si se faria el mysteri del Hort y se resolgue que si». Los otros misteris que estaban a cargo de cofradías en esta época fueron: en 1592 el Assotament (p. 87 y 97); en 1594 la Pietat (p. 88); en 1596 la Coronació (p. 90); en 1612 del Sant Sepulchre (p. 98); y en 1613 el Ecce-Homo de los «jouens argenters» (p. 98). En mayo de 1613 se adaptó una sala de la casa de la Cofradía de la Purísima Sangre en la plaza del Pi para guardar los misterios (p. 98-99). Ver Vanessa MARTÍN NICOLÁS, «Els misteris de Setmana Santa de l'Arxiconfraria de la Puríssima Sang de Barcelona (ss. XVI a XIX): anàlisi documental i material», Sílvia CANALDA (dir.). Treball de final de màster [en línia]. Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 2013, [2 d'octubre de 2022].

100. Sobre la interpretación de objetos materiales por los participantes activos y pasivos de las procesiones, ver: Pascale RIHOUET, *Art Moves. The Material Culture of Processions in Renaissance Perugia*. Turnhout: Brepols, 2019.

bordadas en varios objetos, como en el caso de los paños de las trompetas. Como en el caso de los *revenedors* y otras cofradías, el espacio de la capilla se transformaba temporalmente los días de las fiestas patronales, con decoraciones efímeras de flores y hojas de plantas aromáticas —sobre todo en el altar y la reja—, y la iluminación de cirios. Además de lavanda de temporada (*espígol*), laurel y las flores (*remallets*), un aspecto decorativo vegetal particular de los *hortolans* eran los juncos (*boga* o *bova*) que cada año se recogían en el campo *extra muros* y eran llevados en carretas a la parroquia por miembros de la cofradía que se ofrecían a la tarea.¹⁰¹ El olor de las flores era intensificado por perfumes como agua de rosas (*aiguaros*) y el incienso de la liturgia para añadir el olfato a la experiencia sinestésica. El uso de ciertas plantas y flores de temporada, según el calendario de las fiestas de los santos, comunicaba olfativamente la identidad de la cofradía, y aumentaba sustancialmente los gastos de la fiesta. Por ejemplo, en 1644 se pagó 4 ll, 13 s en plantas y flores (*espígol*: 16 s; *ramallets*: 1 ll, 2 s; «per lo brot»: 2 s; *boga*: 1 ll, 10 s; y *aiguaros* (3 s), más 1 ll (8 s a «*baltesar puig andador per la enramada*» y 12 s «a mº Torras sagrista») por la decoración de la capilla.¹⁰²

3.3. San Isidro Labrador y la Cofradía de los Hortelanos

Durante la primera mitad del siglo XVII esta experiencia intersensorial anual se vio duplicada —y en última instancia, eclipsada—¹⁰³ por la fiesta del nuevo santo patrón de los *hortolans*, San Isidro Labrador (15 de mayo), canonizado el 12 de marzo de 1622, el culto del cual se estableció en la iglesia del Pi después de la recepción de una reliquia el año siguiente (Figura 6). En ciertos aspectos, el ceremonial seguía el modelo del de los Santos Abdón y Senén, pero, como se ha notado, sin procesión, trompetas y bailes. Desde el principio, el énfasis era mayormente devocional, conforme al espíritu de la Contrarreforma; se centraba en la reliquia de San Isidro, presentada a la iglesia de Santa María del Pi en 1623 a instancias de don Guerau de Guardiola, lugarteniente del racional del rey, Felipe IV, y feligrés de la parroquia.¹⁰⁴ Para la recepción de la reliquia, se determinó durante una reunión de la comunidad de sacerdotes en abril de 1623 que se celebrarían tres días de fiestas (17 a 19 de octubre), comenzando en la vigilia de la fiesta de San Lucas, con el mayor esplendor posible y sin restricciones económicas al ser un evento tan excepcional:

*Item fonch resolt que no s parle de paga fins sia fetas las festes, y professo per lo die anira a fer lo offici se oyra vna cobla de manistrels y lo mestre canta ab tot aquell complement que dell se confie e lo que s vindra de pagar se trague dine[r]s del arxiu.*¹⁰⁵

Para hacer más solemne la procesión el día 18 de octubre, decidieron que invitarían a las otras iglesias parroquiales y cofradías; se hace referencia a la participación de la iglesia de Santa María del Mar en una relación del evento, impresa en forma de pliego suelto (Figura 7).¹⁰⁶ Esta

101. Por ejemplo, en 1640 se pagó 9 s, 8 d por «la boga per enramar lo dia de la festa» (AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 38v).

102. AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 77v.

103. Se ha sugerido que el perfil madrileño de San Isidro Labrador iba progresivamente sustituyendo a las figuras de los santos Abdón y Senén: «*La penetració cultural i política castellana a Catalunya va afavorir la seva ràpida introducció i l'oblit dels patrons anteriors*». («*Altres patrons pagesos*» [en línea] Fundació Terrassenc Sant Galderic <URL: <http://www.fundacionsantgalderic.cat/santgalderic/altres-patrons-pagesos>> [29 de agosto de 2022]. Ver también: SACASAS SEGURA, «Música i festa al Campanar del Pi», p. 2, n. 3).

104. Se conserva la carta de agradecimiento dirigido al noble madrileño por parte del rector (Joan Ferrer) y la comunidad de sacerdotes, fechada el 21 de octubre de 1623 (justo después de las festividades) en APSMP-B361 *Llibre de determinacions E* (1623-1639), entre los f. 4 y 5.

105. APSMP-B361 *Llibre de determinacions D*, 1606-1623, f. 108v-109r.

106. *Relació de les festes que se son fetes en Barcelona en les parrochies de Santa Maria de la Mar, y Nostra Señora del Pi, en alabanza delos glorios Sant Isidro pages, y a la sua santa reliquia, enbiada de la illustre y noble Villa de Madrid, al to de Jaume Roig* (Biblioteca de Catalunya, F. Bon. 9179).



Figura 6: Dibujo de San Isidro Labrador (APSMP-B361 *Llibre de determinacions E*, 1623-1639, f. 3r).

Relación, imprimida por Sebastià Matevat el mismo año de 1623, evoca el dramatismo del anuncio sonoro del evento por la ciudad ([Figura 7](#)):¹⁰⁷

[...]
pero apres
al mig dia
l'artilleria
senti tirar
y repicar
moltes campanes,
que ab veus vfanies
assenyalauen
y combidauen
tota la gent.

Matevat (¿1580?-1641) era uno de los impresores más importantes de Barcelona en la primera mitad del siglo XVII, el cual, en 1631 llegó a ser «estamper de la ciutat y la universitat».¹⁰⁸ En 1623, tenía su taller «deuant lo Pi», lo que, al parecer, fomentó una estrecha relación con la iglesia.¹⁰⁹

107. *Relacio de les festes que se son fetes en Barcelona*, f. 1v. La relación adopta la versificación del *Spill o Libre de les dones* (c. 1460) del médico y poeta valenciano Jaume Roig, obra que tuvo gran éxito durante el siglo XVI cuando fue impresa tres veces, y el pliego indica que se debió cantar a la melodía popular «*Per lo pastor Mataca*». Para más detalles, ver Tess KNIGHTON, «A relation in Verse of the Festivities held for the Reception of a Relic of St Isidoro Labrador in 1623: Sound and Politics in Seventeenth-Century Barcelona», en preparación.

108. Carlos PIZARRO CARRASCO, «Imprenta y gobierno municipal en Barcelona. Sebastián y Jaime Matevat al servicio del Consell de Cent (1631-1644)», *Hispania: Revista española de historia*, vol. 63 (2003), p. 137-160; y Carlos PIZARRO CARRASCO, «La imprenta Oficial del Consell de Cent en el siglo XVII: Sebastián y Jaime Matevat (1631-1644)», en Pedro M. CÁTEDRA; María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO (dirs.) y María Isabel de PÁIZ HERNÁNDEZ (ed.), *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura*, 2004, p. 519-538.

109. Al menos en 1641 y 1644 la cofradía de los *hortolans* pagó a Jaume Matevat (¿1585?-1644), hermano de Sebastià, por im-

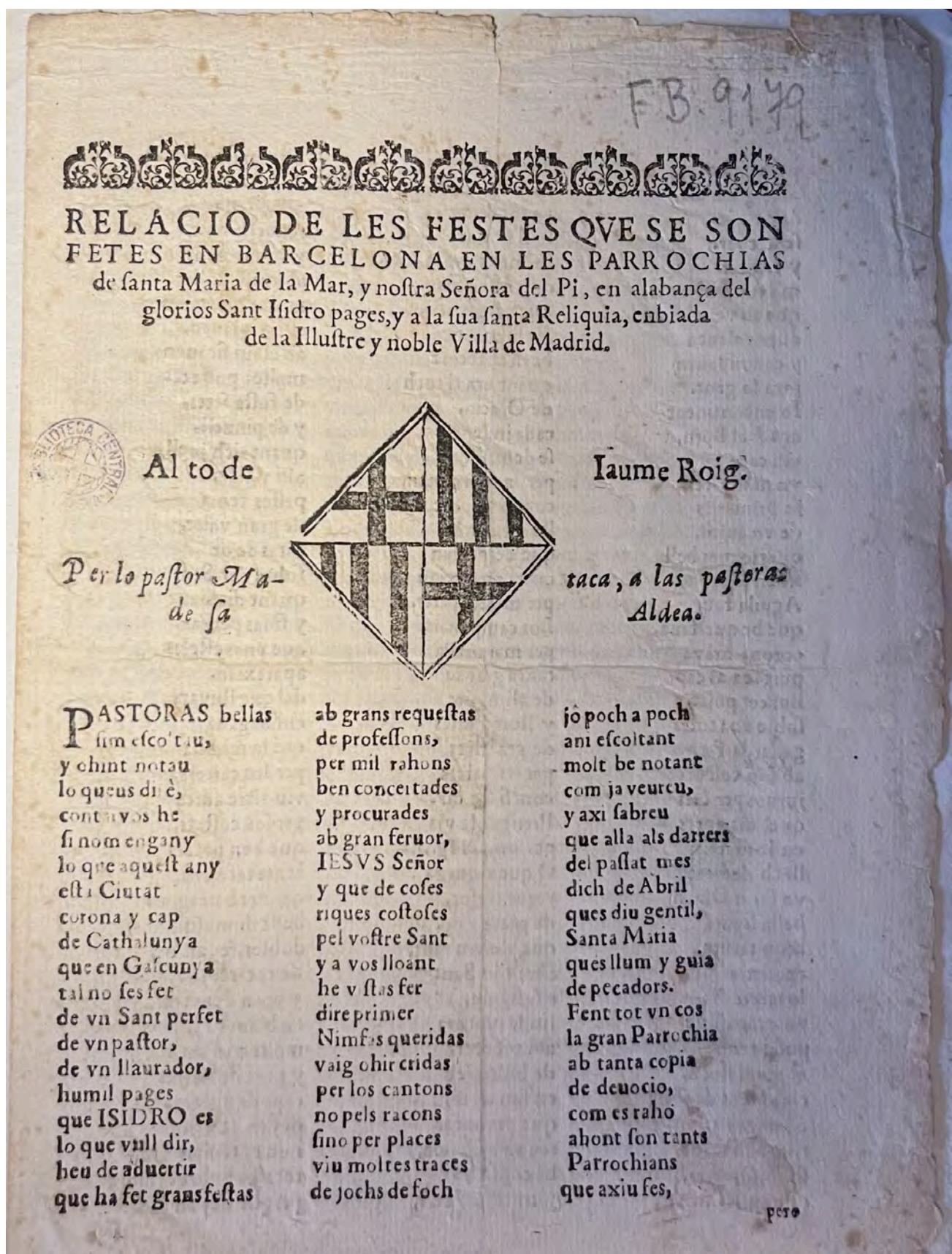


Figura 7: Relacio de les festes que se son fetes en Barcelona en les parrochies de Santa Maria de la Mar, y Nostra Señora del Pi, en alabança delo glorios Sant Isidro pages, y a la sua santa reliquia, enbiada de la illustre y noble Villa de Madrid, al to de Jaume Roig. (Biblioteca de Catalunya: F. Bon. 9179, portada).

De hecho, fue la iglesia del Pi la que protagonizó la recepción de la reliquia,¹¹⁰ y su procesión fue desde su templo al monasterio de Valldonzella, adonde llegó la reliquia desde Madrid, y de donde solía salir el rey y su séquito para hacer su entrada real en la Ciudad.¹¹¹ El simbolismo de esta trayectoria procesional por la parroquia habría sido patente a todos los que se involucraban en el evento. Otros elementos festivos de las entradas reales, y otras fiestas urbanas de gran envergadura, salieron en la procesión delante de la reliquia. Además de miembros destacados de la nobleza barcelonesa fueron:

*[...] deu confrarias que cada una delles aportaua sa Bandera y los demes confrares aportauen siris que causauen gran deuocio en los animos dels fels Christians accompanyants. Tambe anuae laliga de la ciutat, los cavalls cotones, la Mulassa, y lo Drach y moltes cobles de manestrils que la campanya aparexia un paradis terrenal.*¹¹²

La envergadura de esta ceremonia de recepción de una reliquia resultó en unos gastos considerables, notablemente en cuanto a la contribución de los músicos al paisaje sonoro del evento. Por ser pagados, excepcionalmente, de los fondos de reserva guardados en el archivo de la iglesia parroquial, se han conservado los recibos de pagos a los músicos —trompeteros, atabaleros, ministriiles, *musics de corda*, maestro de capilla y cantores de Santa María del Pi— que sonaban y cantaban, no solamente en la procesión, sino también en el campanario e interior de la iglesia para solemnizar las vigilias y oficios de los tres días ([Figura 8](#)).¹¹³ El esplendor de este espectáculo —relacionado tan estrechamente con los momentos álgidos del ceremonial urbano de Barcelona y de gran importancia para el estatus de la iglesia del Pi en la ciudad— involucró a cofradías, pero no hay mención específica de los hortelanos. Sin embargo, unos meses después, el 3 de diciembre de 1623, cuando se celebró una justa en la plaza de Santa Anna para festejar al recién admitido santo patrón,¹¹⁴ se nota que, al volver los caballeros hacia la iglesia:

*[...] isqueren a rebre les moltes persones Principals, y los señors obre[r]s de dita Iglesia y la major part dels Hortolans parroquians de la parroquia y confrares de la capella ahont esta la sancta Reliquia que passauen les Axas que aportauen tots junts de numero de Cent, y al arribar al Portal de la Iglesia rebe la Reuerent Comunitat ab Professo y se feu molt solemnement per tota la Iglesia en la qual cantaren molts motets ab gran content de tot lo Poble...*¹¹⁵

Desde los primeros meses, entonces, la reliquia de San Isidoro Labrador estaba estrechamente relacionada con la Cofradía de los *hortolans*, por la naturaleza de su oficio. Ya en la carta de 21 de octubre, dirigida a don Guerau Guardiola, el rector Joan Ferrer había mencionado que «vuy

primir los goigs de San Isidro: «a jaume matenat stamper per los papers de st isidre 12 s», y el 13 de julio de 1644: «a Jaume matenet stamper per mitga rayma dels goits de St Isidre 1 ll, 4 s». (AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 47r y 77r).

110. APSMP-B361 *Llibre de determinacions D*, 1606-1623, f. 109r: «E tambe lo dimecres fem vna professo general y volrian se seruisen a venir nos honrar ab les demes parroquies». Se nota que se hizo una embajada a la iglesia parroquial de Santa María del Mar, pero no hay constancia de su participación directa en las ceremonias de la recepción, sin duda por motivos políticos. Jordi Sacasas nota que el día de la procesión las autoridades catedralicias y municipales asistían a la veneración de Santa Madrona en acción de gracias por la lluvia (ver más abajo), (SACASAS SEGURA, «Música i festa al Campanar del Pi», p. 2, n. 3).

111. Ver la descripción de la fiesta (junto con una transcripción de la documentación) en SACASAS SEGURA, «Música i festa al Campanar del Pi». La fuente principal es: APSMP-B361 *Llibre de determinacions E* (1623-1639), f. 3r-5r; y las cuentas de los gastos: APSMP-B381 Procura d'Herències, Rebuts, octubre 1623. El traslado fue organizado desde Madrid por don Francisco de Tarça, caballero de la Orden de Montesa, y miembro del Consejo Real.

112. APSMP-B361 *Llibre de determinacions E* (1623-1639), f. 3v.

113. APSMP-381 Procura d'Herències, Rebuts, octubre de 1623: «Memorial de les partides que Jo Pau Queralt preuere he pagades ab orde de la comunitat de nostra señora del Pi per la festa de aportar la Reliquia del Glorios St Isidro a 18 de octubre 1623 del monestir de valldonsella»; ver SACASAS SEGURA, «Música i festa al Campanar del Pi»; y Tess KNIGHTON, «Historical Soundscapes: Between Urban Musicology and Sound Studies», en Elisa LESSA; Pedro MOREIRA; Rodrigo Teodoro DE PAULA (coords.), *Ouvir e escrever. Paisagens sonoras. Abordagens teóricas e (multi)disciplinares*, Braga, Universidade do Minho, CEHUM, 2020, p. 44-46.

114. Ver la descripción en SACASAS SEGURA, «Música i festa al Campanar del Pi». Los nobles que participaron en la fiesta donaron sus premios al culto de San Isidro.

115. APSMP-B361 *Llibre de determinacions E* (1623-1639), f. 4v-5r.

PH Rebus 1622-1623
B 381

+

Memorial dels partides que Jo Pan queralt p. les pugades abord-
dels comunals de nro. sra. del Pi per la festa de agorar la Reliquia
del Gloriós s. Isidro - 1623 de 17 d'octubre del monestir de valldonsella -

Primo a 1720 de 800-1623. se pagat a An-
toni Tordera, Musich, per la companyia de
Monestirs que han al professor per la dues
velles alcanyanas dinars i dinars dues
velles ala Iglesia los matiners dies per lo p-
ci - verges completes i professor dins la Iglesia
lo díous quatorze dies d'abril — xviij —

Jo Antoni casano Ves i tordera
en el ~~de~~ bordies catorellines

Item se pagat a Pan. Aner condon de tot per
el i quatre altres trompetes sonar dues velles al
campanar en la passada i professor quatre
dures d'abril i reus adaldu — mijt —

Present demà Cdr Pan Gueralt te rebut dit p'son amer
dites quatra dures

Item se pagat a Pascual sidos i dos altres en
fols de canall per sonar la campana a 17 de
dit i lo dia feix a 18. dues dures i reus s'nos
d'abril i reus adaldu — mijt —

10 dit sidos finc rebat la sobbra dest
liures i fructs, sous per min mas companyans

Item se pagat al matins i altres companyans
seu tabals de canyanha per una sola alca-
panar lo dinars a 17 del dos reus adaldu — mijt —

10 dit sidos one ovaress, sous per mina
part somiquetar net tinhre rebut guare sous

Figura 8: Pagos para las festividades en honor del traslado de la reliquia de Sant Isidro Labrador celebradas por la iglesia de Santa María del Pi, del 17 al 19 de octubre de 1623. (APSMP-381 Procura d'Herències, Rebuts, octubre de 1623).

tenim la santa Reliquia en esta Iglesia de nostra señora del Pi en vna capella y altar dedicat en nom y honra del glorios S^t Isidoro frequentada ab gran concurs de los deuots,¹¹⁶ y parece probable que se le elevase a santo patrón de la cofradía de los *hortalans* poco después de la recepción de la reliquia. Esta relación santa con la cofradía aumentó su perfil y tuvo ramificaciones importantes para su contribución al paisaje sonoro tanto de la iglesia del Pi como de la ciudad. Mientras las dos fiestas de 1623 fueron subvencionadas por la iglesia, en adelante la cofradía patrocinaba no solamente la fiesta anual del santo, celebrada el 15 de mayo, sino también eventos extraordinarios relacionados con la cofradía de manera que su identidad se fusionó con la intercesión santa.

Es solamente a partir de las cuentas de la cofradía del año 1639-40 que se encuentran los gastos de la fiesta anual de San Isidro,¹¹⁷ si bien, por falta de documentación, es posible que empezara antes. Ya en 1640 se solemnizó en la capilla con toda la experiencia intersensorial ya establecida para la fiesta de los Santos Abdón y Senén (sin la procesión):

Mes a 15 de maig a mo Geroni march organista del pi per lo sonar lo orgue a los dos cors de dia per la festa de St Isidro 8 s.
A dit a barthomeu mas per la crida del jubileu 1 s.
Mes al predicador per dit die 12 s.
Mes per les vespres y offici 1 ll, 19 s, 5 d.
Mes a Antoni Rouira musich per lo sonar a les vespres y offici 2 ll, 16 s.
Mes per la enramada de dita festa 6 s.
Mes per dues lliures de ayguaros 3 s, 8 d.
Mes per un corto de oli 10 s, 8 d.
Mes per mo Antoni torribia sacrista per los treballs del dit dia de la festa 8 s.
Mes per tocar las campanas 5 s.
Mes per una grossa y mitja de ramellets per dita dia 15 s.
Mes a 27 de dit [maig] al mestre de capella per lo cantar a dos cors lo dit dia 2 ll, 8 s.

Esta nueva fiesta costó a la cofradía 10 ll, 12 s, 9 d, además de los pagos establecidos para las fiestas de los santos patronales y otras ocasiones calendáricas, como la fiesta de san Lorenzo, Navidad, Semana Santa y Corpus Christi. Igual que en el caso de la fiesta de los Santos Abdón y Senén, el ceremonial involucró al personal de la iglesia del Pi, lo cual suplementó sus ingresos, y fomentó más actividad litúrgica y devocional allí. La cofradía pagó los gastos de la celebración litúrgica, al predicador, las aportaciones musicales del organista y maestro de capilla para interpretar obras a doble coro, al sacristán por la decoración y preparación de la capilla, y a los *escolans* para hacer repicar las campanas. El *andador* de la cofradía hizo la *crida*, y se contrató a Antoni Rovira para una o más coblas de ministriles. Al parecer, un coste adicional en el caso de la fiesta de San Isidro (también a partir de 1640) fue lo que se pagó a impresores para imprimir los «*papers de Sant Isidre*».¹¹⁸ En julio de 1644, la cofradía financió un evento extraordinario además de las fiestas anuales acostumbradas, y se pagó «*a Jaume matenet stamper per mitga rayma dels goits [sic] de St Isidre (1 ll, 4s)*».¹¹⁹ Es la primera vez que se refiere a este tipo de repertorio en conexión con las devociones de la cofradía.

Faltan las actas de la cofradía del siglo XVII, así que es imposible saber la motivación especí-

116. Cabe presumir que se refería a la capilla de los *hortalans*, que, por aquel entonces, se encontraba al lado de la de Sant Miquel de los *revenedors* antes de que se trasladase en 1630, como ya se ha dicho.

117. AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 37r-39v.

118. Para la década de los años 40 del siglo XVII, por ejemplo, se encuentra: en 1640 «*a marti vert stamper per sinh mans de paper de st Isidre (12 s)*»; en 1641 «*a jaume malavuet stamper per los papers de st isidre (12 s)*»; en 1648 «*a francesh cases stamper per deu ixares [?] de stampa de st Isidre (12 s)*»; y 1649 «*mes per los papers de St Isidro (10 s)*». (AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 46v, 47r, 77r, 118r y 127r).

119. AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 77r.

fica para la impresión de los *goigs*, pero parece estar relacionada con la adquisición de un cirio grande (*ciri gros*), llevado en procesión por primera vez en 1644 por los *promens*, para ensalzar aún más el prestigio, visibilidad y audibilidad de la cofradía.¹²⁰ Las acostumbradas actividades devocionales generaron el sonido acostumbrado de pregones, campanas, vísperas, completas, misa, órgano y polifonía: se pagó al maestro de capilla de la iglesia, Joseph Gasto, «*pera la musica de la professo y offici dit dia (3 ll, 4 s)*». ¹²¹ Para la procesión se contrataron no solamente a los cuatro trompetas y cobla de ministriles, sino también a tres músicos ciegos: «*a tres siegos qui anaven devant del siri gros sonant y cantant (16 s)*». ¹²² Los músicos ciegos (u oracioneros) solían acompañarse de instrumentos de cuerda —vihuelas de mano y de arco, guitarra, arpa, rabelejo, etc.— y solamente se escuchaba este sonido distintivo en eventos de gran envergadura para la ciudad. Esta tradición tenía raíces en la Edad Media, y durante la segunda mitad del siglo XVI se formó un ensemble oficial de músicos ciegos que fue contratado por las autoridades municipales y eclesiásticas para tocar delante de la custodia en la procesión de *Corpus Christi*, a menudo vestidos como ángeles, o delante de una reliquia en procesiones de gran importancia para el ceremonial urbano.¹²³ Más que festivo, el sonido de estos instrumentos de cuerda representaba el mundo celestial, y así la santificación de la hostia o reliquia; En este caso sirvió para ensalzar la identidad de la cofradía por su estrecha relación con sus santos patronales y su papel intercesor en cuanto a la salvación de las almas de sus miembros.¹²⁴

Los ministriles (*jutglars*) —tocando instrumentos de viento como chirimías, sacabuches, corinetas, etc.— participaban, como siempre, en su triple capacidad. Las cuentas de 1644 especifican que los ministriles fueron contratados por un intermediario (o agente) y que se construyeron tarimas para que pudiesen acompañar los bailes: «*a mestre mateu deu, candeler de seu y musics per lo sonar de las vespras y proffeso y offici, leuants de taula y per les ballades del dit dia de la festa, 6 ll*». ¹²⁵ El papel de Mateu Deu, responsable de la organización oficial de las coblas de ministriles por parte de la Diputación, y la construcción de tarimas,¹²⁶ demuestra cómo, hacia mediados del siglo XVII, la presentación de las *ballades* de la cofradía se había asimilado a las prácticas de los bailes callejeros organizados por las autoridades políticas de la ciudad.

Otro evento en el cual la cofradía de los *hortolans* protagonizó devociones extraordinarias en la iglesia de Santa María del Pi tuvo lugar en abril de 1628, cuando promovió una procesión para lluvia en la parroquia.¹²⁷ Tales procesiones estaban bien establecidas en la ciudad, y normalmente, a partir del siglo XVI, se centraban en el traslado del cuerpo de Santa Madrona de Montjuic a la Catedral y, según la duración de la sequía, se celebraban una serie de desfiles a las distintas iglesias parroquiales y conventuales de la ciudad. Sin embargo, en abril de 1628,

120. AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 76v: «*a los promens qui portaren lo siri a la professo (1ll, 4s)*»; y «*vn encaxament de fusta per lo siri gros tot nou (12 s)*».

121. AHCB-2B.2-44 Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 76v-77v.

122. Se pagó a los tres ciegos un total de 16 s. No he encontrado otro pago a ciegos-músicos en la procesión de los Santos Abdón y Senén y parece que fue un caso excepcional (pero ver más abajo). Sobre estos músicos, ver: KNIGHTON, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape», p. 128-130; y Tess KNIGHTON, «Thinking about Acoustic Communities in Early Modern Mediterranean Cities», en Franco PIPERNO; Emanuele SENICI; Simone CAPUTO (eds.), *Italian Soundscapes from the Sixteenth to the Nineteenth Century: Rethinking the Urban Scene*, Londres: Routledge, en impresión.

123. La tradición tenía raíces en el siglo XV: ver Kenneth KREITNER, «Music in the Corpus Christi Procession in Fifteenth-Century Barcelona», *Early Music History*, 41, 1995, p. 153-204; y Tess KNIGHTON, «Orality and Aurality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona», en Tess KNIGHTON; Ascensión MAZUELA-ANGUITA (eds.), *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout: Brépolis, 2018, p. 295-308.

124. Sobre este tema ver: LONG, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions*, p. 5 y 8.

125. AHCB-2B.2-4, Gremis especiales, Hortolans, Llibre de comptes de la confraria 1602-1682, f. 76v. Sobre los «*candeler de seu*» que organizaban las coblas de ministriles en Barcelona, ver: Alfredo CHAMORRO ESTEBAN, *Barcelona y el rey. Las visitas reales de Fernando el Católico a Felipe V*, Barcelona: La tempestad, 2017, p. 303-305; y Tess KNIGHTON, *Daily Musical Life in Early Modern Spain: Hearing Barcelona, 1470-1620*, en preparación.

126. Alberto GARCÍA ESPUCHE, «Una ciutat de dances i guitarres», en *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, MUHBA, 2009, p. 26-28.

127. Sobre este tipo de procession rogativa, ver KNIGHTON, *Daily Musical Life in Early Modern Spain*.

en medio de una sequía prolongada, la cofradía de los *hortolans* propuso a la Comunidad del Pi, con el apoyo de la Obra, sacar la reliquia de San Isidro:

*fer vna professo per la gran necessitat de aygua y hauia per la terra aportant la reliquia del glorios sant Isidro, y que dita professo ana s alt al monastir de las monias de valldonzella extra muros y alli diguessen vna missa cantada del glorios St Isidro.*¹²⁸

La significación de esta propuesta estribaba en el oficio de los hortelanos y la necesidad de lluvia para cultivar sus productos, pero también estuvo vinculado inextricablemente con la memoria de la procesión celebrada cinco años antes para la recepción de la reliquia de San Isidro, durante la cual sucedió lo que se consideró un milagro. El desfile salió de la iglesia del Pi bajo un cielo azul sin nubes, pero a la vuelta hubo un chubasco que duró dos horas y que obligó a que los participantes de la procesión se refugiaran en la iglesia de San Antoni. Se atribuyó el aguacero a la intervención milagrosa del santo: «*demonstrant a la clara a la gran Ciutat de Barcelona quant gran patró y advocat de aigua ha de ser*».¹²⁹ La procesión se celebró el domingo 9 de abril 1628, y la trayectoria fue la misma: entre la iglesia y el convento de Valldonzella. Sin embargo, su naturaleza fue bien distinta; al contrario de ser festiva —con trompetas, ministriles y artillería— sus características sonoras eran el canto de letanías por el clero —y probablemente por los niños, que iban disfrazados de peregrinos—, una misa cantada a San Isidro —tal vez con la intervención de las monjas—, la interpretación de la *Salve Regina* —posiblemente en polifonía a dos voces— por el *premisser* y sochantre, el canto de himnos durante la procesión —tal vez de gran parte de los presentes— y de *versets* en honor de San Isidro por los niños cantores (*escolanets*) de la iglesia:

[...] y en arribar en dita església digue la missa cantada lo R^{nt} Rector y las sras monjas respongueren y cantaren la missa del glorios st Isidro predica en dita missa lo Predicador de la Quaresma y acabada la missa digueren los escolanets vn verset de nostra señora de St Isidro y de pluja y lo Rector digue tres orations respondent a dits versets y en lo punt entonaren lo premisses y subcentor la Salve Regina y tornant la professo cantaren Hymnes y torna per lo mateix portal de St Antoni...

Antes de salir la procesión, y cuando entraron de nuevo en la iglesia del Pi, se tañó la campana grande, ya conocida como la Antonia. Estas señales sonoras, y el aspecto visual de, por ejemplo, los vestidos negros de los miembros de la cofradía que iban en la procesión contrastaron con las de la recepción de la reliquia, que ya servía para interceder por parte de los hortelanos ante los rigores de la sequía.

Según la breve descripción de esta procesión, fue un acto performativo marcadamente colaborativo: en primer lugar, había colaboración entre la Cofradía de los *hortolans* y la Obra de la iglesia; entre el rector y clerecía de la iglesia y las monjas de Valldonzella; entre los hortelanos y distintas cofradías gremiales —los *ollers*, *boters*, *trainers de mar* y *revenedors*— y la devoción de la *Puríssima Sang de Jesucrist*; y entre las distintas entidades de la iglesia —incluidos los obreros, que representaban los distintos estamentos sociales (militares, mercaderes, artesanos y menestrales) y los parroquianos, notablemente los nobles (*cauallers*) que llevaron el palio (*tàlem*) sobre el relicario: la procesión como microcosmos social, y a la vez indicativa de la comunidad acústica. Aquella ocasión, protagonizada por la Cofradía de los *hortolans*, con la reliquia de su santo patrón, San Isidro —que guardaban en su capilla—, como instrumento intercesor, y un recorrido ceremonial de gran simbolismo por la parroquia, la gama de sonidos más austeros, restringidos al doblar de una campana y las voces de niños y clérigos, habría comunicado la gravedad de la situación que enfrentaba la ciudad y su abastecimiento por los productos de los

128. APSMP-B361 *Llibre de determinacions E* (1623-1639), f. 37r-38v. Ver la transcripción en el Apéndice documental, nº4.

129. SACASAS SEGURA, «Música i festa al Campanar del Pi», p. 3.

hortolanos. La descripción conservada en las actas de la Comunidad del Pi dejó constancia de la esperanza que surgió de aquel acto devocional por parte de los parroquianos:

[...] *y acabada la professa la qual [fou feta] ab tanta deuotio que restaren tots los ciutadans molts confiat que nostre señor nos hauia de subuenir en la present necesitat com de fet lo dimecres seguent plogue.*

4. CONCLUSIONES

El análisis de documentación —aunque sea fragmentaria— relacionada con dos cofradías gremiales de una de las parroquias más importantes de Barcelona lleva a unas conclusiones preliminares sobre su contribución al paisaje sonoro de la ciudad: el potencial del sonido, incluyendo distintas músicas, para comunicar su identidad como grupo social y su legitimización laboral, material y transcendental a través de sus actividades devocionales; y su contribución a la ocupación sonora del espacio urbano y a la densidad de la experiencia acústica con combinaciones de sonidos asociados con eventos terrenales pero que servían de conducto hacia la salvación. No hay duda de que el patronazgo musical por parte de las cofradías en las festividades que montaban anualmente y en ocasiones extraordinarias formó una de las maneras más directas —y más comunes— en que la ciudadanía tenía contacto con distintos repertorios musicales y llegaba a distinguir entre ellos en cuanto a su significación y a lo que comunicaban para la vida social y devocional.

Al mismo tiempo, este tipo de investigación archivística genera aún más preguntas e identifica huecos importantes en el conocimiento del paisaje sonoro y su relevancia para los ciudadanos. Es imprescindible buscar más evidencia sobre la interdependencia entre cofradías y las iglesias en las que actuaban, así como su interacción con otras cofradías, para determinar de una manera más matizada la relación entre sonido e identidad grupal y entre la experiencia musical-espacial de distintas comunidades acústicas. Falta un análisis más detallado del ceremonial a través de los libros, los objetos litúrgicos, los repertorios musicales que se conservan,¹³⁰ y los sermones e iconografía que alimentaban el imaginario devocional en cuanto a los discursos sobre sonido/música y la escatología de la época.¹³¹ Falta también una aproximación más interdisciplinaria a la cuestión del aspecto performativo y dinámico de las devociones y su naturaleza intersensorial. El estudio de las cofradías, tanto gremiales como devocionales, abre el camino a todas estas posibles líneas de investigación, y más.

5. APÉNDICE DOCUMENTAL

Nº 1

Acuerdo entre la cofradía de los *Revenedors* y la iglesia parroquial de Santa María del Pi, fechado en 11 de enero de 1455.

APSMP-C215 [vitela]: «Admissio de la Confraria dels Reuenedors en la capella de Sanct Miquel de la yglesia parroquial del pi en Barcelona» (copia en papel en APSMP-C555, f. 256r–257v).

In possi discrete bartolomei cellent antem Regia notarii publici ciuis barcinone.

130. Unos pasos importantes en esta dirección se encuentran en dos recientes tesis doctorales: Jordi RAVENTÓS FREIXA, «Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: Les entrades reials (segles XV a XVIII)», Ramón PELINSKI (dir.). Tesis doctoral [en línea]. Universitat de Girona, Girona, 2005, [2 de octubre de 2022]; y PUENTES-BLANCO, «Música y devoción en Barcelona (ca. 1550-1626).

131. Tess KNIGHTON, «Music for the Soul: Death and Piety in Sixteenth-Century Barcelona», en Daniele V. FILIPPI; Michael NOONE (eds.), *Listening to Early Modern Catholicism: New Perspectives from Musicology*, Leiden: Brill, 2017, p. 238–258.

La capitulacio fona feta entre lo rector y comunitat de vna part y los promens dells reuen[e]dos als quals tenen per patro lo glorios archangel sanct miquel.

In posse discreti Bartholomei ullent auctem regia notari publica barcinone ciuis die xi mensis Januarij anni Millessimi quadragentessimi quinquagesimi quinque.

En nom de nostre senyor deu e de la gloriessa verge m.^a e del glorios Archangel sanct miquel.

Los honorables mossen lo rector e la Comunitat dels preueres de la església de sancta ma del pi de Barcelona per la bona deuocio que los confrares de la confraria dels reuenedors o tende[r]s de barcelona han a la dita església del pi e en los officis diuinals qui en aquella se celebren volent los be augmentar la dita deuocio tant quant s en trau aquella esser lurs pus fructuosa o fer e promes de grat e bona voluntat fer als dits confrares los obsequies e seruituts següents.

Primerament la dita comunitat promet als dits confrares que en les primeres vespres de sanct miquel de setembre e de maig lo clero de la dita sglesia operera los dits confrares a la celebracio de les dites vespres las quals apres los dits confrares sien vinguts celebraran solemnement fahent offici del dit glorios archangel sanct miquel ab los orguens maior[s] e ab quatre capas e quatre bordons ab faristol axi onorablement com per lo clero se puixe fer.

Item promet la dita comunitat que en quiscuna de les dites festes de sanct miquel los dites confrares esser arribats en la dita església de nostra dona los sera feta per aquells solemgne offici ab los orguens maiors e ab diacha y sotsdiacha e ab les dites quatre capas e bordons celebrantse la misa maior en la llur capella de mossen sanct Miguel per ells nouellment eligida e mes se celebraran les segones vespres de les dues festes e esperaran los confrares si venir hi volran.

Item promet la dita comunitat que per lo dia de la festa del dit glorios archangel sanct Miguel del mes de setembre com aquella sie la mes principal los sera feta proffeso de aquella part de la parrochia del pi que la dita confraria elegira portant hi langel de argent qui es en la dita església ab reliquia de la veracreu o aquella espina qui fonch mesa en lla ara del cap de Jhs xpi solemnizaran la dita proffeso ab diacha y sotsdiacha e ab bordons segons als confrares de sanct non y sanct nent [hortolans] se acostume de fer.

Item vol la dita comunitat que jatsie que ella se vulla obligar e fer e complir las dites seruituts a la dita confraria empero que la dita confraria no sia obligada donar algun salari taxadament a la dita comunitat per esguarts dells dits serueys sino tant solament lo que plaura donar per la caritat a la dita comunitat per los dits promens de la dita confraria e que aquella distribucio per los dits promens o no la dita comunitat sera tinguda fer e complir les seruituts specials demunt expressades e a la dita confraria promessas.

Item promet la dita comunitat a la dita confraria que lo sentdema de la festa de sanct Miguel de setembre los fera celebrar vn aniuersari general solemnement ab missa de requiem ab diacha e sotsdiacha e ab dos bordons al faristol celebrantse la missa maior en la llur capella de sanct Miguel e fahent absolucion general per tots los sementeris portant hi la creu maior axi be e complidament com se acostuma de fer per la dita confraria dels ortolans e que la dita distribucio o caritat donadora al dit clero per lo dit aniuersari sia feta a conevida dels promens de la dita confraria a que de aquella se haie a contentar la dita comunitat.

Item sera prouehit que los escolans de la dita església en quascuna vigilia de les dites dues festes de sanct Miguel toquen lo seny de la auemaria e sien tinguts sonar hun toch de les esquelles e altre toch dels senys per solemplificar la dita festa per honor e solemnitat de la festiuitat del dit glorios Archangel mo sanct miquel.

Item promet la dita comunitat que a quascuna absolucion general qui s fa tres vegades la setma-

na faran vna special per las animas dells confrares y confraresses de la dita confraria de mossen sanct Miguel e si alguna confrare o confraressa de la dita confraria morra axi pobre que de sos bens no s puxe pagar per caritat la sepultura que en aquest cas la dita confraria haye de pagar per caritat la sepultura del dit confrare mort la qual sepultura sie en lo dit cas feta a coneугda dells maiorals e promens de dit offici.

Item es concordat que los obre[r]s de la dita esgl[esi]a prometen esser fer en la dita esgl[esi]a dauant la dita capella un gran carner en lo qual los dits confrares si o volran puguen esser sepellits e soterrats e que en quiscuna festa de dit glorios archangel mossen sanct miquel comunicaran o faran comunicar per lo sagrista llur los vestiments de la dita esgl[esi]a axi com son casulla dalmatiques camis e tot lo necessari per fer lo offici diuinal la creu major langel dargent e altras reliquias e ornaments qui per venerar la capella e festiuat [de] dit archangel sanct miquel e axi mateix per contemplacio dels confrares de la dita confraria per la venguda dells quals la sglesia sera reportat migensant lo adjutori diuinal honor y aiuda e moltes maneres de activitat y proffit etc.

Item es concordat que lo benefic peace de la dita capella celebre totas les misses que los dits confrares fan dir los dies dels diumenges e en los dies de las festiuat[es] del dit glorios archangel sanct Miguel e totes altres que los dits confrares de la dita confraria volran entre lany fer celebrar acceptades las deu missas que los dits confrares fan celebrar per quiscun confrares e confraressa qui passa de aquesta vida dels quals es ja prouehit ab altre capitol o en fa absencia aquell preuere que ell en son loc dexar aura en la dita capella lo qual aje a notificar a algun dels dits promens del dit offici o al andador de aquell e si absansia absencia permetira no ni lexara nomenaran en tal cas durant la dita absencia a los promens susdits ni pugan anomenar o elegir altre qui ls plaura pus sia de la dita esgl[esi]a de sancta maria del pi entes e declarat que si algun confrare o confraressa o altra persona per deuosio del dit archangel sanct Miguel volien fer celebrar alguna missa o misses les puguen fer celebrar en la dita capella sens contradictio del benefic peace de dita capella.

Item es concordat que de les deu misses lo benefic peace de la dita capella ne celebre dues las altres viii se diguen e distribuesquen entre los preueres de la dit comunitat juxta lorde de la dit esgl[esi]a parrochial de sancta maria del pi.

Item es concordat que per corroboratio de las otras cosas lo vicari general del señor bisbe hau de entrar los presents capitols e les coeses en aquells contengudes.

Item es concordat que per corroboratio de les dites coeses en aquelles contenguts.

Nº 2

Acuerdo entre la Cofradía de los Revenedors y los Consellers de Barcelona, fechado en 28 de enero de 1624.

AHCB Gremis municipals, Caixa 21.

[Al margen]: ha gastat molts grans cantitats y per conseruarles ab la decencia que conue al culto diuino y pietat christiana.

La confraria del glorios archangel St Miquel dels tenders y reuenedors de la present Ciutat de Barcelona construenda en la iglesia parochial de nostra señora del Pi per lo adorno y culto diuino de aquella capella estant com esta reseruat en aquella lo sanctissim sagrament y per moltes altres obres pies que dita confraria ha fetas y cada dia fa esta algun tant enderrerida y necessitat de algun socorro perque en aquella cremen continuament de dia y de nit vna o dos llanties

diuse vna missa cotidiana per los confrares defuncts y per los vius, mes dos misses semaneres per lo matex effecte y moltes aniuersaris entre any, y se fan en dita capella dos festiuitats ço es de St Miquel de maig y St Miquel de setembre les quals per celebrarse ab gran solemnitat ab musica de cant de orga y menestrils costa molts ducats en particular lo dia de St Miquel del mes de setembre que lo Sm sagrament esta en dita capella patent se fa vn professso solemne y de molt cost, y com los confrares de dita confraria sien ani [?] numero molts de pobres als quals afauoreix la dita confraria ab charitats donantlos molts diners pera que s remeden molts diners y a mes de axo esta dita confraria en derrerida molt alcansada per hauer gastat molta quantitat en ornaments de la capilla primerament ab vn reliquiari de plata que costa cent y sinquanta lliures mes y vn st Miquel de plata per lo cap de la bandera y per posar en lo altar que costa eent y dotze lliures mes y vnes cortines de seda vermella y groca per empaliar la capella y costats de aquella que costaren dos centes lliures Per totes les quals coses necessita dita confraria de alguna subventio sòcorro la qual no li pot venir sino escrepent los examens y entrades dels confrares que de nou entraran en dita confraria Per ço lo syndic de dita confraria supplicant a v.m. humilment a dits señor consellers com apares y protectors que son de les confraries fossen seruits se manar accretar [sic] y passen per trentenari los capitols següents statuyr y ordenar certes ordinations per lo benefici bon estar y conseruatio de dita Confraria Per ço los dits señors consellers y consell ordinari celebrat a 28 de gener 1624 atenents al benefici de dita confraria statuyrren y ordenaren en lo modo statuyren y ordenaren dits ss consellers y Prohomens.

Nº 3

Inventari fet de las robes e bens de la Capella e Confraria dels ortolans de la verge maria del Pi de la present Ciutat de Barchinona [1514].

AHCB-2B.2-10 Gremis especials, Hortolans, Libre de la Confraria 1514, f. 7r-9v.

[f. 7r] Primo atrobam en la dita Capella a ma dreta hun armari que te portes de ferro dins lo qual a vn reliquiari dargent deurat fet a manera de pinacle en que ha vna vera creu sobre vn crestall en lo cual a reliquies dels benauenturats sancts abdon et sennen ab vna Imatge e una pedra blaua de vidre.

Item dues canadelles dargent blanchs petites.

Item vn armari de fust ab ales e cabells daurats deumatigues vermells de pinzell ab porpres dor ab sengles canalobres de fust daurats serueixen [f. 7v] al costat del reliquiari quant lo dit Reliquiari se trau esta sobre lo altar de la capella.

Item vn calzer dargent blanc ab sa patena ab lo senyal dels benauenturats sancts esmaltats lo qual sta ab vna capsa.

Item vn stoix de fust cubert de seda verda perfilat dor ab senyal de Jesus dins lo qual a tres corporals.

Item vna caxeta petita ab tres claus e tres panys apte per tenir diners dins la quall foren atrobats setxa carlins e mitg real malorquan moneda blanca e de argent.

Item mes vn libre cubert de posts ab quatre bolles a cada post ab sos gassets cubert de cuyro tenat en que son scrites les ordinacions de la confraria.

Item vn alter libre ab cubertas de paper engruatat vert en lo quall son continuades les rendes e titols de la confraria.

Item vna caxa plana ab son pany e clau dins [f. 8r] la qual ha vn drap de seda de albats de seti blau ab lo camp violat ab quatre senyals de la confraria ab vn lansol en que staue emboliguat.

Item vna altre caxa plana de fust de alber ab son pany y clau en que sta vn drap de seda blanca per cobrir los cossos en lo mig del quall a vn tabernacle dor ab les ymtages dels sancts en les corones e per las menudes ab quatre senyals de la confraria folrat de tela ab vn lansol.

Item vna touallola de tela negra ab los senyals de la confraria pera cobrir lo pa de soterrar los cossos.

Item vn pano o bandera de seda ab les ymatges dels beneyts sancts ab sa asta.

Item vn standart de stamenya vermella e blaua sotill.

Item vna caxeta en que stan dos paños de seda nous de trompes e lo pano de la cornamusa ab senyals de la confraria.

Item set garnatxes per los trompadors son de tela vermella ab senyals de la confraria.

[f. 8v] Item quatre paños de trompes squinsats.

Item vna capsa ab sa resola vermella dins la quall stan los priuilegis de la confraria.

Item vn drap de tela negra per cobrir la tomba per fer los cossos presents.

Item atrobam en dita capella dues lanties de lauto que cremen deuant los beneyts sancts.

Item dos ciris ab vn canelobre qui serueixen com nostre senyor se leua en dita capella.

Item mes atrobam vn bancal de fust pintat vermell qui serueix sobre lo altar de la dita capella.

Item vna stora qui sta deffora e deuant la capella dels beneyts sancts.

Item vna caldereta de aram en dita capella qui serueix per tenir aigua beneyta.

Item atrobam en dita capella vn oratori com nostre senyor [f. 9r] deu staya orant en lort de Jerico.

Item atrobam en dita capella vn crucifix que mossen pere clotes hi dexa en son testament.

Item mes atrobem vna casseta de aram qui serueix per cullir cera.

Item atrobam vna penna de fust per donar pau.

Item vn libret scrit en pregami del sermo dels beneyts sancts.

Item vn canalobret de lauto de vna candela.

Nº4

Procesión para lluvia a instancias de la Cofradía de los *Hortolans*, 7-9 de abril de 1623.

APSMP-B361 Llibre de determinacions E, 1623-1639, f. 37r-38v.

[7 de abril de 1628] [...] fonch tambe proposat com per part dels obrers de la present església y proms de la confraria dels hortolans demanaua a la Rt communitat fos seruida fer vna professio per la gran necessitate de aigua y hauia per la terra aportant la Reliquia del glorios St Isidro y que dita professio anas alt al monestir de monias de valldonzella extra muros y alli diguessen vna missa cantada del Glorios St Isidro y axi fonch determinat vista la petition tant just se fossa dita professio y que dits obrers conerten lo dia los aparega mes conuenient.

Donada la resposta de la determinatio tenia feta la Rnt communitat los dits obrers demanaren llisensia al Sr Bisbe y lo dit Sr Bisbe determina se fes dita professo lo diumenia propvinent de mati y que lo predicator qui hauia de predicar predicas en lo offici de dit monastir de valldonzella.

Diumenie a 9 de abril se feu la sobredita professo en la forma seguent Mana lo premisser tocassen la Antonia a las set hores de mati fins a dos quarts per los huyt a los dos quart digueren nona cantada y consecutiuament se digue lo offici conuentual y en hauer acabat lo offici se parti la professo Anaua deuant vna gran multitud de Minyons y minyones pelegrins lo fosser ab la cota morada seguian los ganfanons y despres la bandera de la confraria ab vestes negres y atxes seguian las confrarias dels ollers boters truginers de mar y reuenedors ab siris encesos despres venia lo cristo de lo sanch ab moltes atxes seguent los minyons orfans despres de la creu maior de la present esglesia y Inmediatament la Rnt communitat ab lo demes clero de la present esglesia appoartant lo premisser y subsentor bordons sens capas cantant las lletanias seguian despres los confrares dels hortolans y pagesos tots ab atxes que eran mes de cent y Inmediatament venia la santa reliquia sota del talem lo qual aportauen cauallers de la present parroquia despres seguia lo Rector ab los diacas ab gremial tot morat sens vera creu per esser dominica de passio y Inmediatament seguian los obrers de la present esglesia tant los maiors com tot los de las demes administracions so es militars mercaders artistes y manastrals tots ab atxes ana dita professo per lo carrer del pi per lo cami ordinari qui va a valldonzella y en arribar en dita esglesia digue la missa cantada lo Rnt Rector y las sras monjas respongueren y cantaren la missa del glorios st Isidro predica en dita missa lo Predicador de la Quaresma y acabada la missa digueren los escolanets vn verset de nostra señora de St Isidro y de pluja y lo Rector digue tres orations respondent a dits versets y en lo punt entonaren lo premisser y subcentor la Salve Regina y tornant la professo cantaren Hymnes y torna per lo mateix portal de St Antoni per lo carrer del Hospital y per lo portal de la Bocaria per lo carrer del Pi y tornant toca la Antonia fins entra dita professo dins la esglesia del pi y en arribar en lo altar maior digueren los escolanets vn verset de nostra Señora de st Isidro y de pluia ab tres orations y acabada la professo la qual ab tant deuotio que restaren tots los ciutadans molts confiat que nostre señor nos hauia de subuenir en la present necesitat com de fet lo dimecres seguent plogue.

6. BIBLIOGRAFÍA

«Altres patrons pagesos» [en línea] Fundació Terrassenc Sant Galderic <URL: <http://www.fundacionsantgalderic.cat/santgalderic/altres-patrons-pagesos>> [29 de agosto de 2022].

AMADES, Joan, *Costumari català*, vol. 4, Barcelona: Editorial Salvat, 1952.

«Arxiu d'etiquetes: confraria dels hortolans de Sant Abdó i Sant Senén (Barcelona)», [en línea] *Malandia*, página web sobre antropología i sobre la cultura valenciana, matriarcal, p. 4-5, <URL: <https://malandia.cat/tag/confraria-dels-hortolans-de-sant-abdo-i-sant-senen-barcelona/>> [2 de octubre de 2022].

BALDELLÓ, Francesc, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona», *Anuario Musical*, vol. 4 (1949), p. 155-180.

BARNIOL LÓPEZ, Montserrat, «El culto a San Onofre en Cataluña durante los siglos XIV y XV», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (dir.) *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium, 2008, p. 177-190.

—, «Spaces and Times for Worship: Merchant Devotion to the Saints in Late Medieval Barcelona», en KELLY, Emily; TURNER CAMP, Cynthia, *Saints as Intercessors Between the Wealthy and the Divine: Art and Hagiography among the Medieval Merchant Classes*, Londres y Nueva York: Routledge, 2019, p. 134-155.

BOFARULL Y DE SARTORIO, Manuel de, *Gremios y cofradías de la antigua Corona de Aragón*, 2 vols., Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, vols. 40 y 41, Barcelona: Imprenta del Archivo, 1876-1910.

BONNASSIE, Pierre, *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, p. 201-202.

BRIDGEWATER MATEU, Pol; MIQUEL MILIAN, Laura, *El gremi i confraria de Sant Miquel dels revedors de Barcelona entre els segles XVI i XVII (1590-1620)*, Barcelona: Ediciones Rondas, 2021.

CHAMORRO ESTEBAN, Alfredo, «Un éxito efímero: La visita de Felipe III a Barcelona en 1599», en MATA INDUÁIN, Carlos; SAEZ, Adrián J. (coords.), «*Scripta manent*», *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, BIADIG. Biblioteca Áurea Digital vol. 10, 2011, p. 81-103.

—, *Barcelona y el rey. Las visitas reales de Fernando el Católico a Felipe V*, Barcelona: La tempestad, 2017, p. 303-305.

CORTÉS, Albert, «Un tresor per a la parròquia del Pi. Orígens i formació dels conjunts sumptuaris d'una gran església de Barcelona». GARGANTÉ, Maria (dir.). Treball de final de màster [paper]. Ateneu Universitari Sant Pacià, Barcelona, 2021.

DURÁN I SANPERE, Agustí, *Barcelona i la seva història. Vol. I: La formació d'una gran Ciutat*, Barcelona: Curial, 1972.

—, *Barcelona i la seva història. Vol. II: La societat i l'organització del treball*, Barcelona: Curial, 1973.

GARCÍA ESPUCHE, Alberto, «Una ciutat de dances i guitarres», en *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, MUHBA, 2009, p. 26-28.

—, KNIGHTON, Tess, «Relating History: Music and Meaning in the *relaciones* of the Canonization of St Raymond Penyafort», en FERREIRA, Manuel Pedro; CASCUDO, Teresa (eds.), *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: Colibri/CESEM, 2017, p. 27-52.

—, «Music for the Soul: Death and Piety in Sixteenth-Century Barcelona», en FILIPPI, Daniele V.; NOONE, Michael (eds.), *Listening to Early Modern Catholicism: New Perspectives from Musicology*, Leiden: Brill, 2017, p. 238-258.

—, «Orality and Aurality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona», en KNIGHTON, Tess; MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (eds.), *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout: Brépolis, 2018, p. 295-308.

—, «Historical Soundscapes: Between Urban Musicology and Sound Studies», en LESSA, Eliisa; MOREIRA, Pedro; DE PAULA, Rodrigo Teodoro (coords.), *Ouvir e escrever. Paisagens sonoras. Abordagens teóricas e (multi)disciplinares*, Braga, Universidade do Minho, CEHUM, 2020, p. 37-49.

«Introduction», *Confraternitas*, vol. 31/2 (2020), p. 3-13.

—, «The Contribution of Confraternities to the Urban Soundscape of Barcelona in the Early Modern Period», *Confraternitas*, vol. 31/2 (2020), p. 108-135.

—, «The Soundscapes of Parish Churches in Early Modern Spain», ponencia presentada en el 49th Medieval and Renaissance Conference, Universidade Nova de Lisboa, 7 de julio de 2021, en preparación.

—, «A relación in Verse of the Festivities held for the Reception of a Relic of St Isidoro Labrador in 1623: Sound and Politics in Seventeenth-Century Barcelona», en preparación.

—, «Thinking about Acoustic Communities in Early Modern Mediterranean Cities», en PIPERNO, Franco; SENICI, Emanuele; CAPUTO, Simone (eds.), *Italian Soundscapes from the Sixteenth to the Nineteenth Century: Rethinking the Urban Scene*, Londres: Routledge, en preparación.

—, *Daily Musical Life in Early Modern Spain: Hearing Barcelona, 1470-1620*, en preparación.

KREITNER, Kenneth, «Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth Century Barcelona», BARTLET, Elizabeth C. (dir.). Tesis doctoral [en línea]. Duke University, Durham, 1980, [2 de octubre de 2022].

—, «Music in the Corpus Christi Procession in Fifteenth-Century Barcelona», *Early Music History*, 41, 1995, p. 153-204.

LONG, Sarah Ann, *Music, Liturgy, and Confraternity Devotions in Paris and Tournai, 1300-1550*, Rochester: University of Rochester Press, 2021.

MARTÍN NICOLÁS, Vanessa, «Els misteris de Setmana Santa de l'Arxiconfrària de la Puríssima Sang de Barcelona (ss. XVI a XIX): anàlisi documental i material», CANALDA, Sílvia (dir.). Treball de final de màster [en línea]. Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 2013, [2 d'octubre de 2022].

OROMÍ RABASA, Vicenç, *Monografía histórica de aquest antic Montepio. El Montepío d'Hortolans baix l'advocatio dels Sants Abdon i Senen i Nostra Sra. de la Mercé a través dels segles*, (no publicat).

PIZARRO CARRASCO, Carlos, «Imprenta y gobierno municipal en Barcelona. Sebastián y Jaime Matevat al servicio del Consell de Cent (1631-1644)», *Hispania: Revista española de historia*, vol. 63, 2003, p. 137-160.

—, «La imprenta Oficial del Consell de Cent en el siglo XVII: Sebastián y Jaime Matevat (1631-1644)», en CÁTEDRA, Pedro M.; LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa (dirs.) y de PÁIZ HERNÁNDEZ, María Isabel (ed.), *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura*, 2004, p. 519-538.

PUENTES-BLANCO, Andrea, «Música y devoción en Barcelona (ca.1550-1626): Estudio de libros de polifonía, contextos y prácticas musicales», ROS-FÁBREGAS, Emilio (dir.). Tesis doctoral [en línea], 2 vols. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2018, [2 de octubre de 2022].

RAVENTÓS FREIXA, Jordi, «Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: Les entrades reials (segles XV a XVIII)», PELINSKI, Ramón (dir.). Tesis doctoral [en línea]. Universitat de Girona, Girona, 2005, [2 de octubre de 2022].

RIHOUET, Pascale, *Art Moves. The Material Culture of Processions in Renaissance Perugia*. Turnhout: Brepols, 2019.

SACASAS SEGURA, Jordi, «Música i festa al campanar del Pi: l'arribada de la relíquia de Sant Isidre a Barcelona l'octubre de 1623», [en línea] Archivo Parroquial de Santa María del Pi, <URL: www.apsmp.cat/al-campanar-del-pi/> [2 de octubre de 2022].

SCHAFER, Raymond Murray, *The Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977; 2a ed. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York: Destiny Books, 1994.

SOLER JIMÉNEZ, Juan, *Informe de la intervenció archivística sobre el fons del gremi de tenders-revenedors de Barcelona (1447-2017)*, Barcelona: Associació Antic Gremi Revenedors 1447, 2019

SPICER, Andrew, «The Early Modern Parish Church: An Introduction», en SPICER, Andrew (ed.), *Parish Churches in the Early Modern World*, Farnham: Ashgate Publishing, 2016, p. 1-29.

TINGLE, Elizabeth, «The Counter-Reformation and the Parish Church in Western Brittany (France) 1500-1700», en SPICER, Andrew (ed.), *Parish Churches in the Early Modern World*, Farnham: Ashgate Publishing, 2016, p. 77-101.

TINTÓ i SALA, Margarita, *Els tenders revenedors de la ciutat de Barcelona*, Barcelona: Associació de Socors Mutus de Previsió Social abans gremi entre Tenders-Revenedors de Barcelona sota l'advocació de Sant Miquel Arcàngel, 1991.

TRUAX, Barry, *Acoustic Communication*, 2a ed., Westport, CO and London: Ablex Publishing, 2001.

VERGÉS, Tomás, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona: La Formiga d'Or, 1992.

YARZA LUACES, Joaquín, «Jaume Huguet i el retaule dels Sants Abdó i Senén», *Terme*, vol. 9 (1994), p. 25-38.

LA CONFRARIA DE LA SANTA ESPINA DE L'ESGLÉSIA DEL PI DE BARCELONA AL SEGLE XVII. UN NOU CONTEXT PER A UN VELL REPERTORI

BERNAT CABRÉ I CERCÓS és doctor en Història de l'Art i Musicologia per la UAB, desenvolupant la seva activitat especialment en l'àmbit de la docència i l'edició musicals. És professor associat de la UAB i també de la FHEAG-AUSP, en el Màster en Patrimoni Musical Litúrgic. Des del 2013 és musicòleg resident i coordinador de la Companyia musical. Ha estat cap de producció a l'Editorial Tritó i és cofundador de Ficta Edicions i Produccions, SL., segell centrat en la recuperació integral del patrimoni musical català.

RESUM

A mida que l'estudi de les fonts documentals, especialment les que ens ofereix l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona, com també certes publicacions devocionals de l'època, ens acosten al coneixement del ceremonial que es desenvolupava al sí de la Confraria de la Santa Espina de l'esmentada parròquia barcelonina, assistim a un eixamplament del context (i del text i del pretext) de cert repertori musical.

Gràcies a aquest aprofundiment ha estat possible començar a esbossar una història de l'esmentada confraria, com també de localitzar repertori que s'identifica plenament amb els ritus que tenien lloc periòdicament al voltant de la devoció que aquesta promovia. Si bé no és forçós pensar que totes les composicions identificades haurien estat interpretades a l'església del Pi, la seva nova contextualització ens remet a un vincle directe amb aquestes pràctiques de devoció i a la seva difusió i influència en un ampli territori. És així que obres tan cèlebres com el romanç *¡Ay, qué dolor!* de Joan Cererols (1618-1680) i, fins i tot, el celebrat *Tiento sobre la letanía de la Virgen* de Pablo Bruna (1611-1679), prenen un nou sentit; alhora que repertori encara més o menys ignorat queda immers en un àmbit que li aporta un nou interès.

PARAULES CLAU: Santa Maria del Pi, Confraria de la Santa Espina, Joan Cererols, Pablo Bruna, Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi.

ABSTRACT

As the study of documentary sources, especially those offered by the Parish Archive of Santa Maria del Pi in Barcelona, as well as certain devotional publications of the time, bring us closer to the knowledge of the ceremonial that was developed in the Confraternity of the Holy Thorn, based in that parish, we are witnessing a broadening of the context (and the text and the pre-text) of a certain musical repertoire.

Thanks to this deepening it has been possible to begin to outline a history of this Confraternity, as well as to locate repertoire that is fully identified with the rites that took place periodically around the devotion it promoted. Although it is not necessary to think that all the identified compositions would have been performed in the Pi church, their new contextualization points us to a direct link with these practices of devotion and their diffusion and influence in a wide territory. Therefore such famous works as the romance *;Ay, qué dolor!* by Joan Cererols (1618-1680) and even the celebrated *Tiento sobre la letanía de la Virgen* by Pablo Bruna (1611-1679), take on a new meaning; at the same time that repertoire that is still more or less ignored is immersed in an area that gives it new interest.

KEYWORDS: Santa Maria del Pi, Confraternity of the Holy Thorn, Joan Cererols, Pablo Bruna, Parochial Archive of Santa Maria del Pi.

1. INTRODUCCIÓ

Aquest article no deixa de ser conseqüència lògica i necessària d'un estudi previ realitzat en col·laboració amb Andrés Cea i que fou publicat a inicis de l'any 2020.¹ En aquella publicació es realitzava una investigació aprofundida sobre quins haurien estat els referents que portarien Pablo Bruna a compondre el famós *Tiento sobre la letanía de la Virgen*.² La investigació duta a terme ens va portar a localitzar diverses fonts literàries, i també de musicals, que referencien un origen i una pràctica molt concretes de l'esmentada lletania. Una d'aquestes fonts la constitueix un llibre de devoció i exercici espiritual escrit i publicat a Barcelona, el 1675, pel frare carmelità Magí Massó.³ El darrer capítol del llibre, amb un títol ben explícit:

*De los ejercicios espirituales, y muy devotos, que todos los viernes del año se tienen en la Capilla de la Santa Espina, en la Iglesia Parroquial de N. Señora del Pino. A la venerabilissima imagen de Iesu-Christo crucificado, en memoria de su santissima vida, pasión, y muerte.*⁴

Aquest, ofereix una acurada descripció del ceremonial que es desenvolupava en l'esmentada capella de la Santa Espina, que en origen no era altra que l'actual cripta de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona.

Posteriorment, Emili Ros-Fàbregas va posar en relació aquesta mateixa publicació amb una altra d'impresa a Tolosa de Llenguadoc el 1661, obra del prevere argelenc Galderic Felip.⁵ Atès

1. Bernat CABRÉ; Andrés CEA, *Tiento sobre la letanía de la Virgen de Pablo Bruna y otras piezas sobre la letanía María regibus*, Cuenca: Instituto del Órgano Hispano, 2020.

2. En la memòria dels autors romanen encara vives les classes rebudes de part de Montserrat Torrent quan, amb afany de reconstruir la hipòtètica lletania, atorgàvem i cantàvem imaginàries imprecacions marianes sobre la música de l'organista aragonès.

3. Magí MASSÓ, *Peregrinación espiritual, y devota, útil a todas las personas, que desean vivir espiritualmente* [en línia], Barcelona: Francisco Cormellas; Vicente Surià, 1675 <URL: https://books.google.es/books?id=eILeQ0oOLToC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [18 d'octubre de 2022]. Se'n conserva una còpia a la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona: Sig. 248 Mas.

4. Ibíd., p. 275.

5. Galderic FELIP, *Breve relación de los ejercicios espirituales que se acostumbran a hacer todos los jueves del año en la Iglesia del glorioso Martir San Lorenço de la Compañía de Jesús, de la fidelísima villa de Perpiñan* [en línia], Tolosa: Juan Bude, 1661. <URL: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/13543>>. Se'n conserva una còpia a la Biblioteca de la Universitat de Granada: BHR/

que Ros-Fàbregas en el seu article ens ofereix una acurada transcripció dels textos de Massó i de Felip, i que ambdós són consultables en línia, m'abstindré de repetir la tasca.⁶

Sigui com sigui, el primer coneixement de la devota publicació del frare barceloní m'obligà a una consulta a l'Arxiu del Pi en cerca de documentació afí. Així fou com vaig poder concretar la relació de les esmentades pràctiques devocionals amb l'existència de la Confraria de la Santa Espina i amb la documentació que ens n'ha pervingut.

A l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona (APSMP) s'hi conserva una caixa amb la signatura C-229 on hi consta diversa documentació de l'esmentada confraria, des de finals del segle XVI fins al segle XIX. A partir del seu estudi, centrat en alguns documents dels segles XVI al XVIII, se n'han pogut extreure unes quantes dades que ens permeten de configir un petit recorregut històric, com també una anàlisi comparativa sobre el canvis produïts en les seves pràctiques devocionals.⁷ Alhora, especialment a partir de les descripcions i textos poètics que ens ofereixen les fonts impreses ja descrites, es referencien les diferents adscripcions musicals que se n'han pogut derivar.

Les unitats documentals consultades són bàsicament tres: C229-0, C229-16 i C229-17. La primera es tracta d'un luxós i gruixut volum, amb cobertes de pell repujada i decorada amb motius vegetals daurats que, malauradament, té la majoria del seu interior en blanc, només contenen text els sis primers folis. Amb data del 18 d'abril de 1683, segons es desprèn de la seva lectura, es tracta d'un intent de normativitzar les consuetuds de la confraria i de fixar-ne unes ordinacions que, teòricament, ja existien, però que deurién haver caigut en l'oblit. Tal vegada es tracta d'una còpia en net a partir d'un esborrany desaparegut, però és un document visiblement incomplet. Les altres dues unitats consisteixen en sengles plecs de bifolis; el primer, sense datar, recull notícies esparses de caire històric, d'entre els segles XVI i XVII; el segon, per la seva banda, és en tota regla la redacció de noves constitucions de la confraria amb data del 3 d'abril de 1752.

Les informacions extretes les agrupo en dues categories: les pròpiament històriques i aquelles que ens ofereixen informació de caire musical amb una vinculació estreta amb la litúrgia i que ens permeten el treball comparatiu amb les fonts impreses ja comentades.

2. NOTÍCIES HISTÒRIQUES

La capella dedicada a la Santa Espina, i que és pròpiament la cripta del temple, fou començada a edificar el 30 de gener de 1572.⁸ El 1573 el papa Gregori XIII concedí indulgències a les ànimes dels difunts als quals es dediquessin misses en l'altar d'aquesta capella, talment com si fossin celebrades a l'església de Sant Gregori de Roma. Sembla que això fou fruit de les gestions d'algun agent de la parròquia al qual, l'any 1575, li foren pagats vint-i-quatre ducats pels

CajaIMP-2-070(30) C-033-099 (30).

6. Emili ROS-FÀBREGAS, «A Jesuit Ceremony of Spiritual Exercises with Music in the Seventeenth Century: Devotional Connections between Perpignan, Barcelona, Madrid, Granada and Archbishop Palafox», a Marie-Alexis COLIN; Iain FENLON; Matthew LAUBE (eds.), *Theatres of Belief. Music and conversion in the Early Modern City*, Turnhout, Belgium: Brepols, 2021, p. 217-261.

7. Hi ha encara un gruix important de documentació que es manté inèdita i actualment en procés d'estudi que m'ha de permetre, en un futur proper, d'elaborar un recorregut històric més detallat de dita confraria.

8. De fet, al document consta la data de 1552. Una comparativa amb l'anomenat *Llibre negre de l'Obra*, on hi consta en anotació de l'època la data de 1572, ens inclina a pensar, amb poc marge per al dubte, que aquesta darrera data és la bona. «Item se fa memòria que en lo any MDLXXII als xxx de Janer en la obraria del noble don Joan terre antich marti mercader Luis Puigvert pages y miquel Sasrovires serraller(?) se principia la obra de la Capella de la Spina y donansi tan bona diligencia que se acabá en la seguent obraria». Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi (d'ara en endavant APSMP) B294, p. 774. Agraeixo a l'Albert Cortés la detecció i comunicació d'aquesta correcció.

serveis prestats.⁹ Curiosament, cal assenyalar que sempre va quedar el dubte de quines eren exactament aquestes indulgències, atès que més d'un segle més tard, el 1686, es referencien les gestions fetes a Roma per A. Thomas Alegre per tal d'esvair aquesta incertesa, sembla que infructuosament!¹⁰ El 1606 es documenten els primers problemes per les filtracions d'aigua a la capella, que en ocasions arribaven a inundar l'espai fins a fer-lo inutilitzable. En aquest sentit es feren peticions a Roma, al papa Pau V, de traslladar el privilegi d'indulgències a un altre altar, la resposta fou positiva, però amb moltes restriccions. Aquest problema de l'aigua esdevingué recurrent fins que, el 1763, l'altar de la Santa Espina fou definitivament traslladat.

D'altra banda, no fou fins l'any 1628, el 28 de juliol, que la Reverent Comunitat de Preveres i la Junta d'Obra del Pi autoritzaren l'erecció de la confraria sota la invocació del Sant Crist de la capella de la Santa Espina, erecció que quedà confirmada el 3 d'agost del mateix any. En data incerta, en tot cas després del 1628 i abans de 1644, el papa Urbà VIII decretà noves indulgències per als confrares.

Pel que fa al govern de la confraria, en deduïm quatre moments d'ordenament: Primerament, en el moment de l'erecció; Després amb la redacció de les segones constitucions, o ordinacions, de 1658, que posteriorment foren refetes el 1683, en el tercer moment constituent i, finalment, el 1752, quan se'n redactaren de noves. De les dues primeres només en conservem referències contingudes en la documentació consultada:

Als 3 Agost 1628 se erégí y decretà per lo Ordinari de Bar^{na} la confraria sots invocació del S^t Christo de la Capella de la S^{ta} espina sde dita Iglesia en qual erecció se troban continuats los pactes y convenis fets entre los devots erigian d^a confraria y los obrers y la com^{tat} se celebrà com es de veurer en lo llibre de resolucions de dit an^y; y en d^a confraria se troba copia simple de d^a erecció.

Als 24 Abril 1658 lo V.G. decreta unes Ord^s que d^a confraria per son regiment feu, quals te authenticas d^a confraria.¹¹

[...] dita Confraria se diriges y governa per unes Constitucions compostes en lo Any 1658, quals aprobat lo a les hores predecessor de V.S. per obviar alguns inconvenients se seguian den governarse ab las constitucions fets en lo temps se erigí dita Confraria.¹²

Aquesta necessitat de renovació es revela periòdicament, atès que el 1683 es diu explícitament:

Com en dita adminitracio [...] nostrobassen ordinations algunas ans be se trobas molt ofuscada de noticias.¹³

Curiosament, en la darrera redacció d'ordinacions de 1752, es fa referència de les dues primeres, però no pas d'aquesta tercera de 1683 que, com ja he comentat més amunt, conservem incompleta. Ultra aquesta divergència, s'ha d'assenyalar que en el redactat de C229-0 observem un canvi en la manera d'anomenar la confraria. No es parla de la Confraria del Sant Crist de la Santa Espina, ans de la confraria de la Santa Espina i Sant Gregori. Aquestes discrepàncies —tot i que la documentació es troba arxivada conjuntament des de temps immemorial— m'han menat a un dubte que encara no estic en condicions de resoldre, i és que tal vegada es podrien referir a confraries diferents molt pròximes en el nom de l'advocació i l'espai.

9. APSMP-C229-16. En referència a aquesta qüestió a l'APSMP es conserva diversa documentació (C229-6, C229-7 i C229-10) que pròximament espero poder analitzar detalladament.

10. Ibíd.

11. Ibíd.

12. APSMP-C229-17

13. APSMP-C229-0

Finalment, tot i que anecdòticament, però amb un valor simbòlic important, atès que és recurrent la seva representació iconogràfica en la documentació provenint de Santa Maria del Pi, cal assenyalar que el 2 de desembre de 1682 «se plantaren dos pins devant la Iglesia, ý portal Major de aquella [...]».¹⁴

Acompanyo el redactat de les notícies històriques de la següent taula que en permet veure un resum sintètic i diacrònic.

DATA	FONT		
	C229-0	C229-16	C229-17
30-01-1572		Edificació capella	
1-06-1573		Indulgències Gregori xiii	
4-05-1575		Pagament gestions a Roma	
1606		Primeres filtracions d'aigua	
28-07-1628			Erecció confraria
3-08-1628		Confirmació erecció confraria	
? (1621-1644)		Indulgències Urbà viii	
24-04-1658		Ordinacions decretades	Ordinacions decretades
21-12-1682		Plantació de dos pins	
18-04-1683	Noves ordinacions (?)		
30-07-1686		Pagament gestions a Roma	
3-04-1752			Noves ordinacions
1763		Trasllat de la capella	

3. NOTÍCIES DE CAIRE MUSICAL I LITÚRGIC

Dins l'àmbit musical i litúrgic faig referència de tots aquells aspectes que, més enllà de l'estreta producció musical, inclouen aquells fets que impliquen una generació de so que, d'una manera o altra, determinaven el paisatge sonor de la societat que rodejava el fet devocional, més enllà del cercle estrictament vinculat a la confraria.

Així doncs són habituals les referències al toc de campanes. S'especifica que els dijous a la nit, vigília dels actes de divendres a la tarda, el campaner repiqui les campanes, repic que haurà de repetir divendres al matí i a la tarda. També s'especifica que el mateix dia «mitja hora antes de comensarse la Plactica ventará dit campaner una de las Campanas grossas, y per tot se li donará tres sous de cada festa.»¹⁵ Per a altres festivitats també es detalla quines campanes han de sonar; així, per al Roser i l'octava de Sant Gregori, els escolans han de repicar, tocar i ventar les campanes Andreua i Antònia.¹⁶ De la mateixa manera queda reglamentat per a les mateixes festes que el mestre de capella cobrarà per cantar a la missa conventual a dos cors i, a la processó, una «lletra» davant la creu del fossar.

14. APSMP-C229-16. De fet la decoració vegetal de les cobertes de C229-0, no és altra cosa que una representació gràfica d'aquests dos pins.

15. APSMP C229-17

16. APSMP C229-0

El document C229-17 és el que dóna instruccions més detallades i precises en qüestions musicals dedicades a la litúrgia dels divendres. Tot i que a les ordinacions no s'especifica que aquestes celebracions esdevinguessin tots els divendres —sempre apareixen anomenades com a «aquestes festes»— les referències de Massó i de Felip així ho fan pensar. Sigui com sigui les instruccions són ben precises:

Tindra y cuidara lo Prior de avisar los Musichs, y Cantors, que en ditas festas deuen assistir, que son tres Instruments, ço es: Viola, Arpa, y Arxellaut, Dos cantors, y dos Escolans, y per tots se donara de Salari en cada festa dos lliuras; y en cas de faltar algun dels Cantors ó instruments sobredits, procurara lo Prior se suplesca ab altres que sia proporcionat à dita funcio, que altrament traura lo salari que correspondra al que faltara, sia Musich, ó Cantor.¹⁷

Per tant, veiem especificada una plantilla musical definida per un baix continu força enriquit (viola, arpa i arxillaüt) per acompañar un formació vocal molt habitual a l'època, això és: dues veus de tiple, els escolans, més els dos cantors, que cal creure serien un contralt i un tenor. És important assenyalar que aquestes indicacions són extretes d'una documentació datada el 1752, però que en molts aspectes denoten una continuïtat amb una tradició ben reculada. Gairebé un segle abans, el 1661, Galderic Felip ens fa una descripció del ceremonial desenvolupat a Perpiñà i dels seus efectius musicals explícitament copiats del que es feia al Pi i que, tal com hem assenyalat, semblen mantenir-se gairebé inamovibles cent anys més tard:

*Siguese a lo dicho la Ledania que se canta del Santíssimo nombre de Jesus, con la solfa, compás, y melodía de voces, è instrumentos, que se suele cantar todos los Viernes en la Capilla de la fanta Espina de la Iglesia de nuestra Señora del Pino de la Ciudad de Barcelona, dôde se hazen semejantes exercicios delante el santo Christo, que en ella se venera, de donde se ha tomado el modelo, y guía, fuera algunas cosas, que se an añadido, ó quitado. La Ledania es la siguiente cantada à quattro voces acompañadas de la Arpa, Tenor, Contralto, y dos Tiples.*¹⁸

Igualment la prescripció assenyalada a la documentació provenint de l'Arxiu del Pi, quant al ritual que s'ha de seguir i qui repertori l'ha d'acompanyar, són força detallats en les ordinacions de 1752:

Procurara lo Prior que ditas festas se fassen ab lo modo seguent: Encesos los ciris, y totas las llantias per lo qui cuidara de elles, y preparats los Musichs, y Cantors, lo Prior revestit ab havit de cor, y ab estola junt ab algun resident, que de debocio acostuman assistir tambe revestits ab havits de cor se arrodillaran devant la Sta. Imatge del Sto. Christo, que estarà cuberta ab una cortina, y luego se cantarà lo Hymne Vesilla regis &c y al cantar lo vers O crux &c se descubrira ab pausa, y ab tota reverencia la Sta. Imatge, y descuberta, los dos Escolans dirán los Versos, y lo Prior la oracio, que al sobredit Hymne correspon, è immediatament lo Prior exposara la Sta. Espina, y exposada, los Cantors, y Musichs Cantaran alguna lletra, y sempre proporcionada al culto, y veneracio de la Sta. Imatge, lo que tambe correrá à carrech, y disposicio del Prior obligantne sa conciencia: Executat tot lo sobredit (lo que durara per lo espay de mitja hora, ó tres quarts) se comensará la Plactica, y finida se tendrá un rato de oracio, en lo que se faran tres jaculatories, entre las quals los Musichs tocaran ab molta pausa, y suavitat, y despres se cantara lo Psalm Miserere alternativament, ço es un vers la Musica, y altre lo Prior, y demes circunstants, y finit lo Prior dira la oracio que à dit Psalm li competeix, y dita esta se reservarà la Sta. Imatge, tirant ab pausa la cortina, y en est temps se cantara alguna lletra, procurant tambe lo Prior, que lo que en est temps se cantara sia conforme, y proporcionat per a reservar la Sta. Imatge. Y finit tot lo sobredit lo Prior pendra la Sta. Espina, y la farà Adorar als circumstantis.¹⁹

17. APSMP C229-17

18. FELIP, *Breve relación de los exercicios espirituales*, p. 7.

19. APSMP-C229-17

Encara més detallades i preciosistes són les descripcions del mateix ceremonial que trobem descrit a les publicacions de Felip i Massó que, tal com hem comentat més amunt, es troben enterament transcrites en l'article citat de Ros-Fàbregas i fins es pot consultar la publicació original en els seus respectius enllaços en línia.

Sí que interessa, però, fer-ne una comparativa a la llum de la descripció localitzada a l'arxiu del Pi suara transcrita.

Com ja hem vist, en el cas de l'adoració al Santíssim Sagrament que es realitzava a l'església del Jesuïtes de Perpinyà, descrita ben detalladament per G. Felip, era una cerimònia que, segons l'autor, prenia com a model la del Pi amb la incorporació d'algunes modificacions.

Tot i el dubte raonable al qual ens pot induir la disparitat cronològica, especialment entre G. Felip i C229-17, la proximitat entre els esquemes de les celebracions és evident i denoten un origen comú en una cerimònia que es deuria consolidar, com a mínim, a mitjans del segle xvii.²⁰ A banda de l'evident diferenciació entre el ritual de Perpinyà i el del Pi, per mor del canvi en la seva dedicació, cal fer notar la lleu simplificació que es detecta entre el ritual barceloní descrit el 1675 i el de 1752:

- La «siesta», espai temporal llarg de meditació —de fins a una hora—, amb acompanyament musical, ha desaparegut en la descripció de 1752.
- En compensació, es preveu un ritual d'entrada i descobriment de la imatge, amb el cant de l'himne *Vexilla Regis*, que no trobem el 1675 ni cap equivalent en el ritual de Perpinyà.
- Així mateix, crida l'atenció que la descripció força detallista de Massó passi per alt el descobriment de la imatge del Sant Crist, en contrast amb el preciosisme descriptiu de G. Felip quant al descobriment i cobriment del sagrari a l'inici i final de la cerimònia respectivament. Per la seva banda, a C229-17, tot i que sí que s'explica l'acte de descobrir i cobrir la imatge, la simplificació és evident: dels tres vels originals que cobrien la imatge s'ha passat a tant sols un.
- Igualment, en el ritual més modern es fa referència a l'exposició de la relíquia de la Santa Espina acompañada d'una «lletra» —música cantada amb llengua vernacle—, sense que hi hagi un equivalent en els altres ceremonials.
- A partir d'aquí les dues versions de la cerimònia executada a l'església del Pi es desenvolupen força paral·lelament, amb la lleu simplificació assenyalada el 1752: desapareixen les cobles després de la primera prèdica, com també una de les quatre jaculatòries originals que, en el cas de Perpinyà, han quedat reduïdes a una de sola.
- Cal notar que en la versió més moderna del ritual, el penúltim cant —lletania o *Miserere*, segons el temps litúrgic—, ha quedat limitat únicament a aquest darrer salm penitencial. Això, a banda del procés de simplificació assenyalat, pot venir donat per altres raons, com poden ser la voluntat d'incidir en el caràcter eminentment penitencial de la veneració de la Creu i Passió de Crist —independentment del temps litúrgic vigent—, com del fet d'evitar la problemàtica que es podia derivar del res amb textos no sempre adscrits a l'ortodòxia requerida. Aquells seria el cas de les lletanies; un gènere devocional que al llarg del segle xvii va proliferar abundantemente, malgrat les sovintejades interdiccions dels tribunals eclesiàstics.²¹

20. Sobre la cronologia de la cerimònia vegeu: ROS-FÀBREGAS, «A Jesuit Ceremony of Spiritual Exercises », p. 228.

21. Sobre aquesta qüestió vegeu CABRÉ i CEA, *Tiento sobre la letanía de la Virgen de Pablo Bruna*.

La següent taula ens permet de copsar visualment la comparació entre les tres descripcions:²²

SANT CRIST – EL PI (BARCELONA)		SSM. SAGRAMENT – (PERPINYÀ)	
	C229-17 (1752)	MAGÍ MASSÓ (1675)	GALDERIC FELIP (1661)
Descobriment			X
«Siesta»		«Lletres»	«Lletres» + Música inst.
Toc de campana	X	X	X
Entrada	Vexilla Regis		
Descobriment			
Exposició	«Lletra»		
Prèdica	X	X	X
Cobles		X - Para entrar...	X - Para entrar...
Prèdica			X
Jaculatòria 1	X	X	X
Música inst.	X	X	X
Jaculatòria 2	X	X	
Música inst.	X	X	
Jaculatoria 3	X	X	
Música inst.	X	X	
Jaculatòria 4		X	
Prèdica		X	
Salm / Lletania	Miserere (alternativum)	Miserere / Lletania	Lletania
Cobriment	«Lletra»	«Lletra» – Señor antes de...	«Lletra» – Señor antes de...
Vel 1		Cobra 1	Cobra 1
Vel 2		Cobra 2	Cobra 2
Vel 3		Cobra 3	Cobra 3

4. CORRESPONDÈNCIES AMB FONTS MUSICALS

Un dels aspectes més interessants d'aquestes acurades descripcions analitzades és el coneixement de determinats textos, que podem adscriure directament a algunes de les fonts musicals existents actualment. Com sigui que molts d'aquests papers han estat conservats de manera descontextualitzada respecte el seu origen, les correspondències que s'han pogut establir són especialment valuoses. I, si bé no és forçós pensar que totes les composicions identificades haurien estat interpretades a l'església del Pi, o bé als jesuïtes de Perpinyà, aquest nou context que

22. A la columna de l'esquerra es detalla la part del ceremonial que pot tenir lloc. Sota cada una de les tres descripcions es detalla si aquesta part del ceremonial es realitza mitjançant una «X», o bé detallant l'acció. Les caselles blanques indiquen absència d'acció.

se'ls pot atorgar ens remet a un vincle directe amb aquestes pràctiques de devoció, a la seva difusió i influència en un ampli territori.

A banda dels textos explícitament litúrgics —els únics que trobem citats a C-229-17—, Galderic Felip i especialment Magí Massó, ens ofereixen una panòplia de textos en llengua castellana que cobreixen abastament les necessitats de la cerimònia. La publicació barcelonina és especialment rica en aquest sentit, atès que aporta un bon nombre de «romances» per cobrir la «siesta» inicial, a banda de les diferents «lletres» i cobles que s'intercalen durant la cerimònia a més de les lletanies. En aquests tres darrers extrems, Massó i Felip són bàsicament coincidents i llurs textos ofereixen petites variants.²³

Han estat diversos els compositors que han fet ús dels textos oferts en aquests devocionaris i, en alguns casos, actualment han esdevingut obres de referència del repertori del Barroc hispànic. Aquest és el cas del célebre villancet *¡Ay, qué dolor!* de Joan Cererols (1618-1680) o bé, més indretadament, el freqüentadíssim *Tiento sobre la letanía de la Virgen* de Pablo Bruna (1611-1679). Cererols és un compositor que compta amb una generosa bibliografia, a més de la publicació de la seva producció musical.²⁴ *¡Ay, qué dolor!* destaca pels seus valors expressius i la sorprendent coincidència temàtica amb el cor inicial de la *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach.²⁵ El segon és una peça per a orgue composta sobre un baix obstinat o *ground* que, des de la seva primera publicació, ha merescut un lloc d'honor en el repertori dedicat a aquesta època.²⁶ L'enigma que sempre va envoltar aquesta composició radicava en quin era el seu veritable origen, si es corresponia amb alguna lletania real o es tractava d'una fantasia del compositor. En aquest moment podem afirmar que aquest dubte s'ha esvaït. A la llum de les obres localitzades, es pot assegurar que Bruna va partir d'una tradició contemporània amb ell i que bé deuria conèixer. És així que al fons de la col·legiata de Verdú, conservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya (BC), i al fons de l'església de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar s'hi troben versions polifòniques de dita lletania que es corresponen explícitament amb el text publicat per Magí Massó. Si bé les dues versions de Canet són anònimes, coincideixen —amb variants poc rellevants entre elles— amb l'atribuïda a Joan Prim (1638-1692) i que prové del fons de Verdú, on fou mestre de capella durant bona part de la seva vida. El característic *ground* que conforma aquesta obra el trobem també en altres composicions que em permeten citar tot i que, en principi, no guardin una relació directa amb el ceremonial aquí estudiat, però la seva mateixa excepcionalitat ho justifica. Per una banda la *Letanía de Ntra. Sra.*, a la segona part del *Compendio numeroso* de Diego Fernández de Huete²⁷ i el villancet *No haya disfraces para conmigo* d'Antoni Font (fl. 1672-1690), precisament provenint del mateix fons de Verdú.²⁸

23. On trobem més divergències és en les darreres cobles *Señor antes de ausentaro*. Tal com ha estat dit més amunt, aquesta comparativa es pot realitzar perfectament consultant els textos publicats per Emili Ros-Fàbregas.

24. En destaco: *Actes del I Symposium de musicologia catalana. Joan Cererols i el seu temps*, Barcelona: Societat Catalana de Musicologia, 1985, amb articles de: Gregori Estrada, Ferran Balanza, Francesc Bonastre i Josep Climent; *Revista Catalana de Musicología*, vol. XII (2019), amb articles de: Daniel Codina, Josep Cabré, Jordi Rifé, Josep M. Salisi i Ramon Oranias; David PUJOL; Ireneu SEGARRA; Gregori ESTRADA (eds.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat I. Joan Cererols. Obres completes*, I, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1981 [1930]; —, *Mestres de l'Escolania de Montserrat II. Joan Cererols. Obres completes*, II, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1982 [1931]; —, *Mestres de l'Escolania de Montserrat III. Joan Cererols. Obres completes*, III, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1983 [1932]; —, *Mestres de l'Escolania de Montserrat VII. Joan Cererols. Obres completes*, IV, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1975; —, *Mestres de l'Escolania de Montserrat IX. Joan Cererols. Obres completes*, V, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1981.

25. Sobre aquesta coincidència vegeu: Francesc BONASTRE, «Antecedentes hispánicos del tema Kommt, ihr Töchter de la Mattività-Passion de J. S. Bach (BWV 247). Historia de la pervivencia de un programa semántico nacido en el Barroco musical español», *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 1 (1993), p. 59-86.

26. Higinio ANGLÉS (ed.), *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, vol. 1, Barcelona: Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1965, p. 71-78; Julián SAGASTA (ed.), *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1979, p. 82-92; Carlo STELLA (ed.), *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1993, p. 98-106.

27. Diego FERNÁNDEZ DE HUETE, *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, Madrid: Imprenta de Música, 1704 (segunda part), fol. 1. Vegeu CABRÉ i CEA, *Tiento sobre la letanía de la Virgen de Pablo Bruna*.

28. Vegeu Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo xvii*, Barcelona: CSIC. Institució

A banda d'aquestes dues obres icòniques del repertori del Barroc hispànic, és possible establir altres concordanças a partir dels textos que coneixem. Del mateix Joan Prim conservem també dues lletanies més: una sense dedicació que es correspon amb la lletania al Sant Crist, que trobem tant a Felip com a Massó, i una altra de dedicada al Santíssim Sagratament. És remarcable que els efectius musicals d'aquestes lletanies coincideixen amb la descripció que trobem tant a la *Breve relación* de 1661, com a C229-17 de 1752: dos tiples, contralt i tenor amb baix continu. Malauradament la part de tiple segon està perduda.

Igualment, el romanç *En la dureza de un mármol* el trobem sota el títol corresponent al primer vers de la seva tornada, *La pasión, el tormento, el golpe*, atribuït a Gaspar Dotart (s. xvii), un compositor del que no en sabem gaire res, tot i que se'l creu provinent del Rosselló, en podríem imaginar alguna relació amb Galderic Felip, però, per ara, no hi ha res documentat.²⁹

Encara provinent del fons de Verdú, el romanç anònim *Mortales accidentes* coincideix textualment amb *Yo, Jesucristo enclavado*.

Finalment, trobem la peça amb la qual les dues fonts impresaes clouen la litúrgia, les cobles *Señor antes de ausentaros*. D'aquesta obra se'n localitzen dues versions, una de Francesc Soler (ca. 1625-1688),³⁰ i una altra atribuïda a Joan de Boixadors (1622-1672), o bé al seu fill Joan Antoni (1672-1745), cinquè i sisè comtes de Savallà respectivament.³¹ De la versió del primer n'existeix una edició de Ros-Fàbregas on avisa que el text de la *Breve relación* i el de *Pregrinación espiritual* només coincideixen en els dos versos inicials de les cobles i també ens fa notar com la versió de Soler s'adiu més a la descripció interpretativa que en fa Massó.³² Acceptant aquest extrem, cal tenir present que als comtes de Savallà se'ls suposen vincles amb l'església del Pi,³³ mentre que a Soler no se li coneix cap relació amb la parròquia barcelonina. Per altra banda, la plausible vinculació gironina dels quaderns manuscrits, on trobem les cobles en les seves dues versions i una de les lletanies de Prim, acaben de fer el tema especialment envitricollat.³⁴ Sigui com sigui, cal admetre obviament que, malgrat el que consti en les guies devocionals comentades, en el decurs del temps els mestres de capella deurién adaptar-se a les possibilitats i efectius de cada moment, en aquest sentit sembla orientar-se C229-17 quan remarca que «[...] en cas de faltar algun dels Cantors ó instruments sobredits, procurara lo Prior se suplesca ab altres que sia proporcionat à dita funció».³⁵

Amb la següent taula es mostren tots els textos que trobem a la *Pregrinación espiritual* de Massó, alguns també a la *Breve relación* de Felip amb les correspondències, si s'escau, amb compositors i llurs fonts documentals.

«Milà i Fontanals», 2002.

29. Vegeu Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «Aspectes musicals del segle XVII català i francès: noves dades del compositor Gaspar Dotart», *Revista catalana de musicologia* (2007), p. 61-67; Ascensión MAZUELA-ANGUITA, «Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos orientales a través de las crónicas de Honorat Ciuró (1612-1674)», *Revista de Musicología*, vol. 39, núm. 2 (2016), p. 411-454.

30. Sobre aquest compositor vegeu: Francesc BONASTRE (ed.), *Completes a 15. Francesc Soler*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988.

31. Sobre aquests personatges i la seva producció musical vegeu: Josep DOLCET, «El comte de Savallà: un aristòcrata del Barroc i la seva música», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* (1996), p. 131-189; —, «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)» a Albert GARCIA ESPUCHE et al. *Dansa i música a Barcelona 1700*, Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, 2009, p. 162-225.

32. Ros-FÀBREGAS, «A Jesuit Ceremony of Spiritual Exercises », p. 232.

33. En properes investigacions espero poder demostrar documentalment aquesta vinculació.

34. El seu copista Joseph Torner fou cantor de la catedral de Girona i successor interí de Francesc Soler. Vegeu: BONASTRE, *Completes a 15*; DOLCET, «El comte de Savallà».

35. APSMP-C229-17.

TÍTOL	AUTOR	FONT
Quiero cantar un romance (¡Ay, qué dolor!)	Joan Cererols (1618-1680)	BC M 754/17
Dulcísimo Jesús (Clavos, lanza y espinas)		
En la dureza de un mármol (La pasión, el tormento, el golpe)	Gaspar Dotart (s. xvii)	BC M 737/46 BC M 775/47
Yo, Jesucristo enclavado (Mortales accidentes)	Anònim	BC M 1637/II [Fons Verdú]
Para entrar en la oración		
Letanía al Santo Cristo	Joan Prim (1628-1692)	BC M 577 (Tiple 1) BC M 736/4 (Tenor) BC M 765/41 (Alto - Acomp.)
Letanía de nuestra Señora (Maria Regibus)	Joan Prim (1628-1692)	BC M 1637-III/14 [Fons Verdú]
	Anònim	BC M 1637-II/57 [Fons Verdú]
	Anònim	Canet, 12/256 Canet, 12/257
	Diego F. de Huete (1657-1722)	Compendio numeroso (1704)
Tiento sobre la letanía de nuestra Señora	Pablo Bruna (1611-1679)	BC, M 729, fol. 160
No haya disfraces	Antoni Font (1626-1690)	BC, M 1637-III/23 [Fons Verdú]
Señor, antes de ausentaros	Comte de Savallà	BC, M 1685/16 BC M 577 (Tiple) BC M 736/4 (Alto - Acomp.) BC M 765/41 (Tenor)
	Francesc Soler (ca. 1625-1688)	BC M 736/4 (Alto - Acomp.) BC M 765/41 (Tenor)

5. APÈNDIX N°1

Señor, antes de ausentaros

Font: Biblioteca de Catalunya:
 M 1685/16
 M 577 (Tiple)
 M 736/4 (Alto - Acomp.)
 M 765/41 (Tenor)

Comte de Savallà

1. Se - ñor, an - tes de_au - sen - ta - ros,
 2. Sal - drá de_es-ta_a - man - te lu - ros,
 3. En va - no_e - sse ve - lo le - ve,
 4. El se - gun - do me_a - se - gu - ra,
 5. El ter - cer ve - lo se co - rre,

1. Se - ñor, an - tes de_au-sen - ta - ros,
 2. Sal - drá de_es-ta_a - man - te lu - cha,
 3. En va - no_e - sse ve - lo le - ve,
 4. El se - gun - do me_a - se - gu - ra,
 5. El ter - cer ve - lo se co - rre,

1. Se - ñor an - tes de_au-sen - ta - ros,
 2. Sal - drá de_es-ta_a - man - te lu - cha,
 3. En va - no_e - sse ve - lo le - ve,
 4. El se - gun - do me_a - se - gu - ra,
 5. El ter - cer ve - lo se co - rre,

7

dad - nos vues - tra ben - di - ción, que_e - se res - ca - te_os de -
 sin pies mi li - bre_a - fi - ción, por - que de_a - ssien - to_en los
 pri - var - me_in - ten - ta de Vos, que si sus ra - yos o -
 más que la_au - sen - cia_el fa - vor, pues vie - ne_a ser Dios ve -
 por - que no_al - can - çä mi_a - mor, co - rren los ve - los Dios

dad - nos vues - tra ben - di - ción, que_e - se res - ca - te_os de -
 sin pies mi li - bre_a - fi - ción, por - que de_a - ssien - to_en los
 pri - var - me_in - ten - ta de Vos, que si sus ra - yos o -
 más que la_au - sen - cia_el fa - vor, pues vie - ne_a ser Dios ve -
 por - que no_al - can - çä mi_a - mor, co - rren los ve - los Dios

dad - nos vues - tra ben - di - ción, que_e - se res - ca - te_os de - vie - ron
 sin pies mi li - bre_a - fi - ción, por - que de_a - ssien - to_en los vues - - tros
 pri - var - me_in - ten - ta de Vos, que si sus ra - yos o - cul - ta,
 más que la_au - sen - cia_el fa - vor, pues vie - ne_a ser Dios ve - la - do
 por - que no_al - can - çä mi_a - mor, co - rren los ve - los Dios mí - o

6

LA CONFRARIA DE LA SANTA ESPINA DE L'ESGLÉSIA DEL PI DE BARCELONA AL SEGLE XVII.
UN NOU CONTEXT PER A UN VELL REPERTORI

14

vie - ron los a - bra - ços de Ia - cob, que_e - se res - ca - te_los de -
 vues-tros lo - gre la par - te me - jor, por - que de_a - sien-to_en los
 cul - ta no_a - par - ta la nu - be_al sol, que si sus ra - yos o -
 la - do lo mis - mo que_es - po - so Dios, pues vie - ne_a ser Dios ve -
 mí - o si bue - la_el al - ma con Vos, co - rrren los ve - los Dios

vie - ron los a - bra - ços de Ia - cob, que_e - se res -
 vues-tros, lo - gre la par - te me - jor, por - que de_a -
 cul - ta, no_a-par - ta la nu - be_al sol, que si sus
 la - do lo mis - mo que_es - po - so Dios. pues vie - ne_a
 mí - o si bue - la_el al - ma con Vos, co - rrren los

los a - bra - ços de Ia - cob. que_e - se res -
 lo - gre la par - te me - jor. por - que de_a -
 no_a-par - ta la nu - be_al Sol. que si sus
 lo mis - mo que_es - po - so Dios. pues vie - ne_a
 si bue - la_el al - ma con Vos. co - rrren los

9

21

vie - ron los a - bra - ços de Ia - cob, de la - cob.
 vues - tros lo - gre la par - te me - jor, me - jor.
 cul - ta no_a-par - ta la nu - be_al sol, al sol.
 la - do lo mis - mo que_es - po - so Dios, es - po - so Dios.
 mí - o si bue - la_el al - ma con Vos, con Vos.

ca - te_los de - vie - ron los a - bra - ços de Ia - cob.
 sien-to_en los vues - tros lo - gre la par - te me - jor.
 ra - yos o - cul - ta, no_a - par - ta la nu - be_al sol.
 ser Dios ve - la - do lo mis - mo que_es - po - so Dios.
 ve - los Dios mí - o si bue - la_el al - ma con Vos.

ca - te_los de - vie - ron los a - bra - ços de Ia - cob.
 sien-to_en los vues - tros lo - gre la par - te me - jor.
 ra - yos o - cul - ta, no_a - par - ta la nu - be_al sol.
 ser Dios ve - la - do lo mis - mo que_es - po - so Dios.
 ve - los Dios mí - o si bue - la_el al - ma con Vos.

Les fonts:³⁶

A:

- BC M 577 (Tiple)
- BC M 736/4 (Alto - Acomp.)
- BC M 765/41 (Tenor)

B:

- BC, M 1685/16

Notes crítiques:³⁷

- La diferència substancial entre ambdues fonts rau en que la font B és mes curta i fa acabar la peça en la cadència del compàs 18, obviant la repetició dels dos darrers versos.
- A l'acompanyament, entre els compassos 7 i 18, la disparitat és tan acusada que he optat per oferir indistintament les dues versions afegint un pentagrama supplementari.

	A	B
1, Acomp.1		d'
2, Acomp. 1-2		Semibreu perfecta
2, T		pausa de mínima + semibreu ennegrida
6, A1	f'	
7, totes les veus		«dadme»
15, A1	f'	
23, Acomp.1		c

6. APÈNDIX N°2

Com sigui que la documentació estudiada ens certifica la vigència del culte a la Santa Espina al llarg del segle XVIII, m'ha semblat convenient d'incloure una mostra del que, amb força certesa, és una composició pensada per aquest culte. Al primer plec, guarda de tot el conjunt de parts vocals i instrumentals, consta: «tono á 3 / para la Sta. Espina / Llega á los rayos / Sta. Espina». Amb aquest «tono» anònim el contrast estètic amb tot el repertori aquí comentat és evident. Es tracta d'una obra estructurada amb diverses seccions de textures i dinàmiques contrastades que denoten una clara influència de la cantata italiana. Tot i això, cal fer esment de la pervivència d'alguns antics usos, ben palesos tant en la termino-

36. Per a una descripció completa de les fonts vegeu: DOLCET, «El comte de Savallà». p. 177-182.

37. El format d'aquestes notes inclou: primerament, el número de compàs i la veu (Ti1, Ti2, A, T, Acomp.) implicats; en subíndex s'indica la posició de la correcció dins del compàs corresponent i, després, en la columna corresponent segons la font, la versió original. Per indicar el nom de les notes i el seu índex sonor s'ha emprat el gràfic següent:



logia —s'hi detecta una barreja entre els noms tradicionals de les seccions d'un tono (*estribillo, coplas*) amb les importades d'Itàlia (*recitado, aria, da capo*)— com, especialment, en la notació de la primera secció que respon encara a la tradicional escriptura de proporció menor del barroc hispànic.

Notes crítiques:

La grafia de les notes es manté fidel a la figuració rítmica original, sense reducció de cap mena. D'aquesta manera, a la part escrita en proporció ternària menor s'han mantingut tres blanques al compàs com a equivalència de les tres mínimes normatives.

L'ennegrament de notes s'assenyala mitjançant claudàtors horizontals oberts.

Qualsevol element afegit a l'edició consta entre claudàtors verticals.

Els accidentals que s'han trobat a faltar en el manuscrit figuren sobre la nota corresponent en un cos de caixa reduït. Igualment s'ha adaptat a l'ús modern la validesa de les alteracions entre les línies divisòries.

«*Estribillo*», c. 80, Ti₂₋₃: g'-f'

Llega a los rayos
Tono a 3 para la Santa Espina

Font: APSMP C323 / Mus-M300

Anònim s. XVIII

Estríbillo

[Ayre]

Tipic 19 a 3
Alto a 3
Tenor a 3
Acompañamiento

Lle-ga a los - ra-yos, lle - ga, lle - ga, no te - mas co-ra -

zón, que - no hay ries - go_en las lla-mas, que - no hay ries - go_en las lla-mas, por que

$\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

vi - vas se mue-re_el a - mor se mue-re, se mue - re_el a -

mor, lle-ga, lle - ga, lle-ga a los ra - yos, no te - mas co-ra -

lle-ga, lle - ga, lle - ga a los ra-yos, lle - ga, no te - mas

lle - ga a los ra-yos, lle - ga, lle - ga, lle - ga,

6

LA CONFRARIA DE LA SANTA ESPINA DE L'ESGLÉSIA DEL PI DE BARCELONA AL SEGLE XVII.
UN NOU CONTEXT PER A UN VELL REPERTORI

31

zón,
no te - mas co - ra - zón, que no hay ries - go_en las lla-mas,
co - ra - zón, co - ra - zón, que no hay ries - go_en las lla-mas,
no te - mas - co - ra - zón, co - ra - zón, que no hay ries - go_en las lla-mas,

$\frac{6}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\flat\frac{3}{3}$

6 $\frac{5}{4}$ $\sharp\frac{3}{3}$

38

que no hay ries - go_en las lla-mas, por que vi - vas, por que vi - vas,
que no hay ries - go_en las lla-mas, se mue-re_el a -
que no hay ries - go_en las lla-mas, se mue-re_el a - mor, por que
 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\flat\frac{3}{3}$ 7

46

se mue-re_el a - mor, se mue-re_el a - mor, se mue-re_el a - mor.
mor, a - mor, por que vi - vas se mue-re, se mue-re_el a - mor.
vi - vas, por que vi - vas se - mue-re, se mue-re_el a - mor.

7 6 $\frac{4}{4}$ $\flat\frac{3}{3}$ 7 6 5

55

Ay! que se_a - bra-sa, ay! ay! que se_a - bra-sa, ay! que se_a -
que se_a - bra-sa, ay! ay! que se mue-re, ay! ay! que se_a -
Ay! que se_a - bra-sa, ay! que se mue-re, ay! ay! que se_a - bra-sa,

$\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$

Despacio

65

bra - sa, ay! ay! que se mue - re ay! que se mue - re, y por ver si te
bra - sa, ay! ay! que se mue - re, ay! que se mue - re, y por ver - si te
ay! que se mue-re, ay! que se mue - re, y por ver si te

$\flat 3$ $\sharp 3$ 7 $\sharp 6$ 5

74

rin-de_el a - fec - to, y por ver si te rin-de_el a - fec-[to,_a - fec]-to, te_a -
rin-de_el a - fec-to,_a - fec-to, y por ver si te rin-de_el a - fec - to, te_a - cuer -
rin-de_el a fec - to, y por ver si te rin-de_el a - fec - to, te_a - cuer -

4 $\sharp 3$ 7 6 6 4 $\sharp 3$ 7 6 5 4 $\sharp 3$ 7 6 6 4 $\sharp 3$ 9

84

cuer - da su pas - sión, te_a - cuer - da su pas - sión.
da su pas - sión, te_a - cuer - da su pas - sión.
da su pas - sión, te_a - cuer - da su pas - sión.

$\flat 6$ 5 4 $\sharp 3$ 9 6 5 4 $\sharp 3$

Ayre

94

Lle - ga, lle - ga, lle - ga, lle - ga, no te - mas co - ra - zón,
Lle - ga los ra - yos, lle - ga, lle - ga, no te - mas co - ra - zón,
Lle - ga - los - ra - yos, lle - ga, lle - ga, no te - mas co - ra - zón,

6 4 [3]

102

que no hay ries - go_en las lla-mas, que no hay ries - go_en las lla-mas,
que no hay ries - go_en las lla-mas, que no hay ries - go_en las lla-mas, por que
que no_hay ries - go_en las lla-mas, que no_hay ries - go_en las lla-mas,

109

se mue-re, se mue-re_el a - mor, se mue-re, se mue-re_el a - mor.
vi - vas se mue-re_el a - mor, se mue-re, se mue-re_el a - mor.
se mue-re, se mue-re_el a - mor, por que vi - vas se mue-re_el a - mor.

\flat 3 \flat 3 7

Recitado

[Tiple]

Lle-ga pués sin re - ce-lo no_a-co-bar-de el va-no te-mor tu bue-lo, que_a - e-sas au-gus-tas a-ras si

[Acomp^{to}]

5

de lle-gar-te con te-mor re - pa-ras es bien de-tan-to_ad-vier-tas que_al a-mor y te-mor es-tan a-bie-er-tas.

Alegro

Aria

[Tiple]

El - te-

[Acomp^{to}]

10

18

26

34

42

50

LA CONFRARIA DE LA SANTA ESPINA DE L'ESGLÉSIA DEL PI DE BARCELONA AL SEGLE XVII.
UN NOU CONTEXT PER A UN VELL REPERTORI

58

66 [Fine]

74

82

90

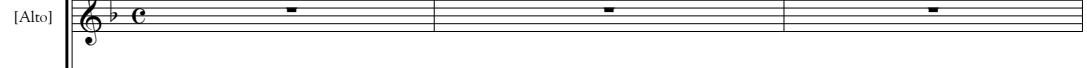
97 D.C. [al Fine]

Coplas

Andante

[Tiple] 

1a. Del cor - de - ro la san - gre que_en co_ral de - rra - ma a - llí_en ne - va - da

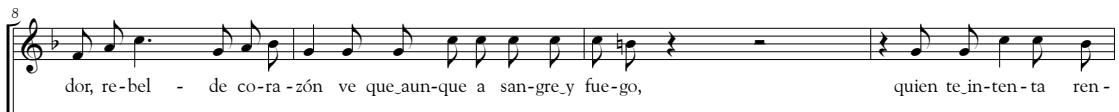
[Alto] 

[Tenor] 

[Acomp^{to}] 



lla_ma co - pia lo_in_ma_cu - do del can - dor, a - llí_en-ne - va - da - lla_ma co - pia lo_in ma_cu - la - do - del can -



dor, re - bel - de co_ra - zón ve que_aun - que a san - gre_y fue - go, quien te_in - ten - ta ren -

Re - bel - de co_ra - zón ve que_aun - que a san - gre_y fue - go quien te_in - ten - ta ren - dir, quien te_in -

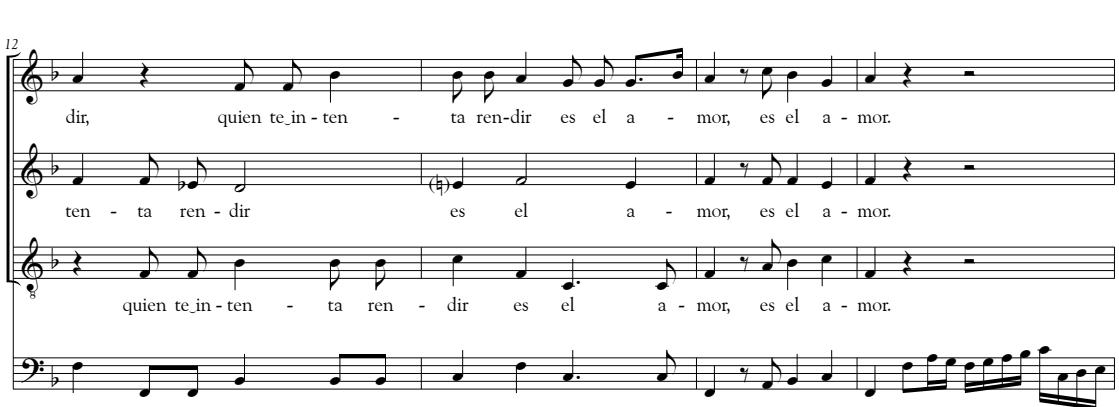
Re - bel - de co_ra - zón ve que_aun - que a san - gre_y fue - go quien te_in - ten - ta ren - dir,



dir, quien te_in - ten - ta ren - dir es el a - mor, es el a - mor.

ten - ta ren - dir es el a - mor, es el a - mor.

quiens te_in - ten - ta ren - dir es el a - mor, es el a - mor.



LA CONFRARIA DE LA SANTA ESPINA DE L'ESGLÉSIA DEL PI DE BARCELONA AL SEGLE XVII.
UN NOU CONTEXT PER A UN VELL REPERTORI

16

2a. Vi - vo es - ta mas si - nu - o - so de sen - ti - dos ni ac - ción, sien - do - o - ca-sión ti -

20

ra - na tu no sen - tir de su do - lor, sien - do o - ca-sión ti - ra - na so - lo tu no sen - tir de - su do -

24

In - gra - to co - ra - zón ved que es fie - re - za su - ma el na - cer tu cruel -
lor. In - gra - to co - ra - zón ved que es fie - re - za su - ma el na - cer tu cruel - dad, el na -
In - gra - to co - ra - zón ved que es fie - re - za su - ma el na - cer tu cruel - dad,

28

dad, el na - cer tu cruel - dad de su fa - vor, de su fa - vor.

cer tu cruel - dad, de su fa - vor, de su fa - vor.

el na - cer tu cruel - dad de su fa - vor, de su fa - vor.

The musical score consists of four systems of music. System 1 (measures 16-19) features a vocal part in treble clef and a continuo part in bass clef. System 2 (measures 20-23) features a vocal part in treble clef and a continuo part in bass clef. System 3 (measures 24-27) features three vocal parts: soprano (treble), alto (bass), and bass (bass). System 4 (measures 28-31) features three vocal parts: soprano (treble), alto (bass), and bass (bass). The lyrics are written below the vocal parts, corresponding to the musical phrases. The continuo part provides harmonic support with sustained notes and simple chords.

32

36

40

44

7. BIBLIOGRAFIA

Actes del I Symposium de musicologia catalana. Joan Cererols i el seu temps, Barcelona: Societat Catalana de Musicologia, 1985.

ANGLÉS, Higinio (ed.), *Antología de organistas españoles del siglo XVII*, vol. 1, Barcelona: Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1965.

BONASTRE, Francesc (ed.), *Completes a 15. Francesc Soler*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988.

— «Antecedentes hispánicos del tema Kommt, ihr Töchter de la Matthäus-Passion de J. S. Bach (BWV 247). Historia de la pervivència de un programa semántico nacido en el Barroco musical español», *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 1, (1993).

CABRÉ, Bernat; CEA, Andrés, *Tiento sobre la letanía de la Virgen de Pablo Bruna y otras piezas sobre la letanía María regibus*, Cuenca: Instituto del Órgano Hispano, 2020.

DOLCET, Josep, «El comte de Savallà: un aristòcrata del Barroc i la seva música», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* (1996), p. 131-189.

—, «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)» a GARCIA ESPUCHE, Albert et al. *Dansa i música a Barcelona 1700*, Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, 2009, p. 162-225.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona: CSIC. Institució «Milà i Fontanals», 2002.

FELIP, Galderic, *Breve relación de los exercicios espirituales que se acostumbran a hacer todos los jueves del año en la Iglesia del glorioso Martir San Lorenço de la Compañía de Jesús, de la fidelísima villa de Perpiñan*, Tolosa: Juan Bude, 1661.

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego, *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica para harpa de una orden, de dos órdenes, y de órgano*, Madrid: Imprenta de Música, 1704.

MASSÓ, Magí, *Peregrinación espiritual, y devota, útil a todas las personas, que desean vivir espiritualmente*, Barcelona: Francisco Cormellas, Vicente Surià, 1675.

MAZUELA-ANGUITA, Ascensión, «Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos orientales a través de las crónicas de Honorat Ciuró (1612-1674)», *Revista de Musicología*, vol. 39, núm. 2 (2016), p. 411-454.

PUJOL, David; SEGARRA, Ireneu; ESTRADA, Gregori (eds.), *Mestres de l'Escolania de Montserrat I. Joan Cererols. Obres completes, I*, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1981 [1930].

—, *Mestres de l'Escolania de Montserrat II. Joan Cererols. Obres completes, II*, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1982 [1931].

—, *Mestres de l'Escolania de Montserrat III. Joan Cererols. Obres completes, III*, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1983 [1932].

—, *Mestres de l'Escolania de Montserrat VII. Joan Cererols. Obres completes, IV*, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1975.

—, *Mestres de l'Escolania de Montserrat IX. Joan Cererols. Obres completes, V*, Barcelona: Monestir de Montserrat, 1981.

Revista Catalana de Musicología, vol. xii (2019).

RIFÉ I SANTALÓ, Jordi, «Aspectes musicals del segle xvii català i francès: noves dades del compositor Gaspar Dotart», *Revista catalana de musicologia* (2007), p. 61-67.

Ros-FÀBREGAS, Emili, «A Jesuit Ceremony of Spiritual Exercises with Music in the Seventeenth Century: Devotional Connections between Perpignan, Barcelona, Madrid, Granada and Archbishop Palafox», a COLIN, Marie-Alexis; FENLON, Iain; LAUBE, Matthew (eds.), *Theatres of Belief. Music and conversion in the Early Modern City*, Turnhout, Belgium: Brepols, 2021, p. 217-261.

SAGASTA, Julián (ed.), *Obras completas para órgano de Pablo Bruna*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1979.

STELLA, Carlo (ed.), *Pablo Bruna. Obras completas para órgano*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1993.

LES QUARANTA HORES DE SANTA MARIA DEL PI (1691). UN EXEMPLE D'ART I MÚSICA PER EL CULTE A LA BARCELONA DEL SEGLE XVII

JORDI SACASAS SEGURA és Arxiver i conservador de la Basílica de Santa Maria del Pi. De formació en gran part autodidacta, estudià a l'Escola de Llotja i a la UIB Història de l'Art, a l'ISCREB i a la FHEAG-AUSP. També a l'Escola de Música de Sant Cugat. Membre fundador del CEII de Sant Andreu de Palomar juntament amb el Dr. Juan Josep Busqueta i la Dra. Elisabet Huntingford.

RESUM

El 10 de febrer de 1691 mor el jurista i prevere Baltasar Aguspí i Carbonell. Al seu testament, com a persona àmpliament acomodada i sense descendents, deixa a una llarga llista d'esglésies, convents i institucions religioses i de beneficència la seva important hisenda i les obres més escollides de la col·lecció d'art. Entre elles hi ha la magnífica i enigmàtica Epifania de Juan Carreño de Miranda, llegada a Santa Maria del Pi per tal de presidir la festa de les «40 Hores», una celebració litúrgica amb gran protagonisme de la música. Policoralitat i espectacularitat barroca per a un culte eucarístic importat de la Cort i que Aguspí mateix havia fundat abans de morir. Aquest article pretén aportar algunes dades inèdites per a l'estudi de la música en el context del gran culte barroc a Barcelona a finals del XVII i alguns apunts sobre la introducció de la personalitat de la Cort dels Àustries al Principat a través de les manifestacions religioses.

PARAULES CLAU: Barcelona; Santa Maria del Pi; música policoral barroca; quaranta hores; quarant'ore; Juan Carreño de Miranda; litúrgia post Trento.

ABSTRACT

On February 10, 1691, the jurist and priest Baltasar Aguspí i Carbonell died. In his will, as a well-to-do person with no descendants, his important estate and the most chosen works of the art collection go to a long list of churches, convents and religious and charitable institutions. Among them is the magnificent and enigmatic Epiphany by Juan Carreño de Miranda, brought to Santa Maria del Pi to preside over the “40 Hours” festival, a liturgical celebration with great prominence of music. Baroque polychorality and spectacularity for a Eucharistic cult imported from the Court and which Aguspí himself had founded before he died. This article aims to pro-

vide some unpublished data for the study of music in the context of the great baroque cult in Barcelona at the end of the 17th century and some notes on the introduction of the personality of the Court of Austria to the Principality through religious manifestations.

KEYWORDS: Barcelona; Santa Maria del Pi; Baroque polychoral music; Forty Hours' Devotion; Juan Carreño de Miranda; Devotion post Council of Trent.

1. INTRODUCCIÓ

A Trento l'Església Universal va incentivar un seguit de cultes, sovint més antics, però que havien de prendre nova vida a la llum dels propòsits de renovació del Concili. Un dels temes més intensament debatuts i potenciats en les sessions va ser el dels sagraments, el seu sentit i la seva oportunitat doctrinal, sobretot tenint en compte la disputa amb l'entorn del protestantisme que els havia posat en qüestió. En aquest context és evident que el Sagratament de l'Eucaristia havia de prendre un lloc destacat a les sessions dels pares conciliars. Efectivament, entre altres coses, calia reafirmar el concepte de la transsubstànciació com a un efecte misteriós, veritable i real enfront a la simple reducció a símbol de la consubstànciació proposada per l'àmbit luterà.¹ Una clara explicació l'aporta Félix Carmona:

Este brote de pujante devoción a la Eucaristía tiene de fondo una clara reacción frente a la pseudo reforma protestante, que se manifestó con la difusión de doctrinas heréticas respecto a la Eucaristía, rechazo de la presencia real de Cristo en el Sacramento, así como la pública adoración de este misterio. Si bien es cierto que ya tenía profundo arraigo la fiesta del Corpus Christi, la práctica de las Cuarenta Horas promovía un culto más frecuente y ponían el acento en la expiación por la entrega de Cristo. A esto se unían otros motivos, cuales eran el sentimiento de la urgente necesidad de renovación de la vida cristiana y la reforma de costumbres en el interior de la Iglesia.²

Un cop definit el concepte teològic calia, doncs, donar-li la rellevància oportuna de cara a fixar encara més el concepte a l'ús i pràctica de l'Església Catòlica i a les ments dels seus fidels. És per això que, a partir de Trento, es potencia tot el que envolta el culte a l'Eucaristia, tan a la missa com fora de la missa, amb elements rituals i estètics destinats a revestir el sagratament de sumptuositat, amb efectes sensibles apreciats per la vista, l'olfacte i l'òida, capaços de produir en els cors dels fidels una emoció transformadora.³

D'aquesta manera comencen a proliferar en l'Orbe Catòlic grans manifestacions culturals centrades en la Eucaristia fora de la missa, revestides de gran sumptuositat, on les ànimes dels fidels es deixen endur per la claredat de la llum, la brillantor dels ornamentals, la solemnitat del ritual i la bellesa d'una música sublim i grandiosa que evoca el Paradís. A les ànimes dels fidels assistents als cultes havia de poder ser representada amb tota la seva magnificència l'*'Urbs Ierusalem'*. Es tractava, en definitiva, d'allò que el gran divulgador Carl Sagan va anomenar el «Hollywood celestial» i que representa, als inicis del barroc, una de les armes més poderoses per lluitar

1. En relació al sagratament de l'Eucaristia Trento conclou: «Si algú digués que, durant el santíssim sagratament de l'eucaristia, la substància del pa i del vi roman amb la del cos i la sang de nostre Senyor Jesucrist, i negués aquest canvi admirable i únic de tota la substància del pa en cos seu i de tota la substància del vi en sang seva, tot i que romanguin pa i vi en aparença, canvi que l'Església catòlica anomena de manera molt apropiada "transsubstànciació", que sigui anatema.» SCT 13,Can.2.

2. FÉLIX CARMONA MORENO (OSA), «Cuarenta horas, culto eucarístico con siglos de tradición» a Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, vol. 2 (2003), p. 636.

3. També a Trento, en relació al culte degut a l'Eucaristia diu: «És sens dubte molt just que hi hagi assenyalats alguns dies de festa en els què tots els cristians testifiquin, amb singulars i exquisides demostracions, la gratitud i memòria dels seus ànims respecte del Senyor i Redemptor de tots, per tan inefable i clarament diví benefici en què es representen els seus triomfs i la victòria que va assolir de la mort. Ha estat per cert ben just, que la veritat victoriosa triomfi de tal manera davant la mentida i l'heretgia, que els seus enemics a vista de tanta esplendor, testimonis de la gran alegria de l'Església universal o debilitats i trencats, es consumeixin d'enveja i avergonyits i confosos tornin alguna vegada sobre si». SCT 13,Cap.5.

contra la dissidència, freda, adusta i reprimida, del protestantisme. És aquest el context en que, a partir del segle XVI, apareix a Itàlia una nova forma cultural que serà acceptada ràpidament donat que concentra en la seva posada en escena els elements essencial de la proposta tridentina, la festa de les *Quarant'ore*.

A partir del segle XI l'orbe catòlic havia desenvolupat un culte particular a l'Eucaristia escindit del sacrifici de la missa, situant el producte sacrificial d'aquesta —el pa consagrat— recòndit en un espai dins el temple apte per a centrar la pregària dels fidels. Això succeïa sobretot a partir dels anys en que la lluita contra les desviacions de l'ortodòxia proposava reafirmar els misteris eucarístics.⁴ Un exemple una mica més evolucionat però molt clar seria en aquest cas la festa del *Corpus Christi* desenvolupada un segle més tard a partir d'aquesta escissió. Per altra banda i paral·lelament, a l'entorn del Tríduum Pasqual, sobre el lapse de temps existent entre el Dijous Sant i el matí del Diumenge de Pasqua, es creava tot un discurs simbòlic i místic del que participaven les *Quadraginta Horarum* comptabilitzades ja al segle IV per Sant Agustí, en que el cos de Jesús havia romàs al sepulcre.⁵ Poc a poc, seguint aquesta idea, alguns grups de fidels prengueren el costum d'iniciar vetylles de pregària davant del Sant Crist, amb un sentit penitencial adolorit i trist, com correspon a la contemplació de la passió i mort del Salvador a la creu. Fra Picucci, frare caputxí erudit italià, l'any 2005 escrivia molt eloquèntment al respecte:

*Gli storici dicono che le radici dell'adorazione affondano nella consuetudine cristiana del digiuno e dell'astinenza praticati negli ultimi giorni della Settimana Santa, con l'adorazione della Croce e poi del Crocifisso da parte del Vescovo, del clero e dei fedeli: pratiche a cui si aggiunsero pian piano veglie di preghiera che iniziava la sera del Giovedì Santo e si concludevano a mezzogiorno del sabato, nel triste pensiero del Sepolcro in cui Gesù, secondo il computo fatto da s. Agostino, rimase Quarantore.*⁶

En aquestes mateixes vetylles, s'hi hauria anat introduint amb el temps la pregària davant el Santíssim Sagrament que quedava patent en el sagrari —el sepulcre— la nit del Dijous Sant, just en acabar la missa. Mario Sensi proposa que aquesta pràctica davant del Santíssim Sagrament recondit en el sagrari, rememorant les hores que el *Corpus Christi* va reposar en el sepulcre, s'hauria consolidat a l'època de la primera creuada a finals del segle XI i que hauria esdevingut al inici del segle XIV una devoció pròpia de grups closos i exclusius com les fraternitats de disciplinants.⁷

No obstant això hi ha un gran consens en afirmar que el desenvolupament generalitzat del culte de les *quarant'ore* entre el poble, que l'adoptà amb gran entusiasme, fou a Milà a partir del segle XVI. Carmona Moreno apunta al pare Juan Antonio Bellotti, predicador enviat per Santa Joana de Valois per tal de posar pau entre la soldadesca i els habitants de la ciutat llombarda, com a iniciador l'any 1527 de la devoció.⁸ Sensi proposa el caputxí fra Giuseppe Piantanida da Ferno, qui al maig de l'any 1537, en el context d'una predicació que realitzà a la ciutat, exposà per primer cop el Santíssim Sagrament d'una manera oberta, es a dir amb la «forma» visible mitjançant una custòdia, durant el culte de les *quarant'ore*.⁹ Probablement no va ser només Pi-

4. CARMONA MORENO, «Cuarenta horas», p. 639.

5. Sant Agustí al comptabilitzar les hores en que Jesús va romandre al sepulcre en fa una lectura simbòlica basada en la xifra 40 tot posant-la en relació a altres moments de la vida de Jesús. *Ab hora ergo mortis usque ad diluculum resurrectionis horae sunt quadraginta, ut etiam ipsa hora nona connumeretur. Cui numero congruit etiam vita eius super terram post resurrectionem in quadraginta diebus. Et est iste numerus frequentissimus in Scripturis ad insinuandum mysterium perfectionis in quadripartito mundo*. Agustí D'HIPONA, *De Trinitate* [en línia], a W. J. MOUNTAIN (ed.), *Bibliotheca Augustana*, Turnhout, 1968, Liber IV, VI, 10 <URL: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost05/Augustinus/aug_tr00.html> [12 de setembre de 2022].

6. Egidio PICUCCI (OFM Cap.), «Le Quarantore nei Documenti pontifici e nella pietà del Popolo di Dio», *L'Osservatore Romano* (2-3 maig 2005).

7. Mario SENSI, «Culto eucarístico fuori della messa», a Laura ANDREANI; Agostini PARAVICINI BAGLIANI (eds.), *Il Corpus Domini. Teología, antropología e política*, Firenze: SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 103-138.

8. CARMONA MORENO, «Cuarenta horas», p. 638.

9. SENSI, «Culto eucarístico fuori della messa», p. 130.

antanida qui ho introduí si no l'entorn franciscà de la ciutat, continua dient Serni, però en tot cas, l'important novetat introduïda pels caputxins a Milà representà poder contemplar durant una llarga estona la hòstia santa, a diferència dels breus instants en que, al moment de la consagració, es mostrava durant la missa. No cal suposar massa per entreveure que en aquell context, el nou format del culte va tenir molt èxit entre la població contribuint, d'aquesta manera, a la seva popularització.¹⁰ També s'esmenta com a divulgadors a Sant Antoni Maria Zaccaria i a Sant Carles Borromeu qui sembla que van generalitzar el culte a les parròquies de la diòcesi llombarda. En definitiva es coincideix en que el culte en «obert» i essencialment popular de les *quarant'ore* s'inicià a Milà en aquell moment, en mans de elements de la religió conventual i diocesana. Val a dir també que el culte apareixia en un context de guerra i d'instabilitat política i social.¹¹ Context que, lògicament, hi hauria estat associat pel seu caràcter penitencial. En aquest mateix sentit el pare caputxí Basili de Rubí, en el seu llibre *Un segle de vida caputxina*, en explicar els inicis de la devoció a Milà dins l'entorn caputxí del pare Piantanida afirma que: «[...] l'objecte era implorar la pau del món i més concretament l'acabament de les aferrissades guerres entre protestants i catòlics d'aquell període»¹² Aquest és un detall interessant sobretot per les circumstàncies en que aquesta pràctica devocional apareix introduïda a Catalunya.¹³

De Milà la devoció passava a Roma per mà de Sant Felip Neri, qui inicià el culte cap a l'any 1550 a l'església de la Santíssima Trinitat dels Pelegrins, i es va popularitzar fortament convertint-se a primers del segle XVII en un tret característic del corpus devocional de la Capella Pontifícia.

10. CARMONA MORENO, «Cuarenta horas», p. 636.

11. L'any 1526 s'iniciava el conflicte anomenat Guerra de Cognac entre l'emperador Carles V i Francesc I de França, qui s'havia aliat amb el Papat i alguns altres estats de la Itàlia central. És el context del famosíssim *Sacco di Roma* (1527). El Ducat de Milà es trobava en aquell moment al bell mig de les disputes territorials dels dos bàndols bel·ligerants.

12. Agraeixo molt especialment a en Sergi González González aquesta referència sobre les 40 hores a Catalunya i a Espanya. Basili DE RUBÍ (OFM Cap.), *Un segle de vida caputxina a Catalunya, 1564-1664: aproximació històrico-Bibliogràfica*, Barcelona: Caputxins de Sarrià, 1977.

13. CARMONA MORENO, «Cuarenta horas», p.638, citant Joan Maria CANALS CASAS, «El culto a la Eucaristía», *Dossiers CPL*, núm. 71, 2.^a ed., Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2001, p. 33-34. També agraeixo a n'Albert Cortés la notícia que em proporciona sobre el mateix tema en l'article escrit per n'Aureli Campmany, publicat en el butlletí dominical de la parròquia de Nostra Senyora de Betlem l'any 1925. Aureli CAMPANY, «El culte de les Quaranta Hores», *Parroquia de Nuestra Señora de Belén. La Cripta de San Ignacio. Suplemento a la "hoja dominical" de la parroquia, octubre del Año Santo 1925*, Barcelona: Tallers de la Casa Altés, 1925, p. 23-24.

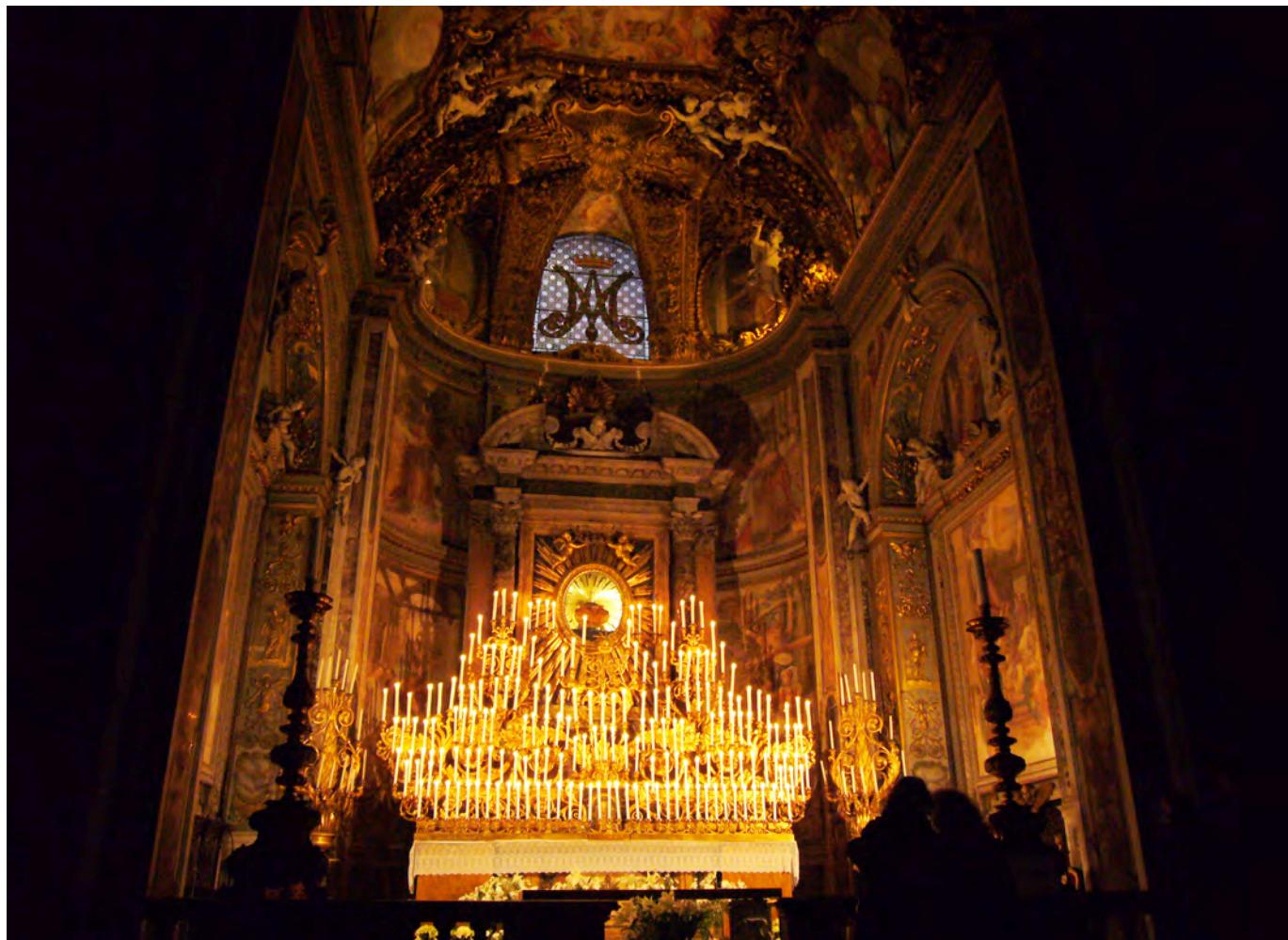


Figura 1: Macchina per les Qurant'ore del Dijous Sant a l'església romana de Santa Maria dell'Orto al Trastevere.
(font: Viquipèdia, Lalupa, CC)

2. LES QUARANT'ORE, DE ROMA A LES ESPANYES, UN PROJECTE POLÍTIC

De Roma, la devoció de les 40 hores passà als regnes Hispànics de la mà de clergues italians que s'establien a diversos territoris peninsulars. Com és habitual en aquest temes, hi ha discussió sobre quin va ser el primer lloc en que es van fer unes Quaranta Hores a les Espanyes seguint la pràctica romana, encara que sembla que ha de ser la ciutat de Tarragona on es documenta ja l'any 1572, és a dir només 20 anys després de que s'instituís a Roma. A Catalunya pren el relleu la ciutat de Valls l'any 1589 i la segueixen poc després les de Perpinyà i Vilafranca. Segons Basili de Rubí, al Principat van ser els caputxins, de mans del frare Josep Rocabertí, qui van estendre la devoció de les Quaranta Hores als llocs on l'ordre hi tenia casa, i que van proliferar a principis del segle XVII. A Santa Maria del Pi ja es van fer l'any 1646, durant la Guerra dels Segadors, encara que aquest sembla que va ser un cas puntual en motiu d'acció de gràcies dins del context de guerra, d'aquest text però s'intueix que al Pi no era desconeguda la pràctica:

[...] com lo Dr. Busquets y ells [Antoni Joan Prat] com ha procuradors de herentias se eran conferits ab los senyors obrers de la present iglesia per a veurar y tractar lo modo ab que poguessem fer una bona festa ab offici a cant d'orgue en actió de gracias a Déu Nostre Senyors dels beneficis rebuts de sa mà divina a serca del que se ha descobert contra esta ciutat de Barcelona, y tractant lo sobredit

a aparegut a tots los dits obrers y procurador de herentias que damà dia de Sant Benet seria molt aproposit per tenir ya Nostre Senyor patent tres dias arreu? per la oratio de les quaranta hores, y també per estalviar la sera, que lo dia de sant Benet tambe se creman los siris de una manera com de altra y així, sent la dita festa en la mateixa diada de sant Benet no han de comprar apenes més sera de la que ja se gasta per la festa del Santíssim Sagrament en la oratio de les quaranta horas, y tota la dificultat està en la cantoria y iutglàs¹⁴ per dit offici, si bé en assó los senyors obrers ya estan aderits a pagar-ne la meytat, Y axí sols és ara si la Reverent Comunitat ademés de fer y dir y assistir a dit offici si vol pagar la altra meytat de la cantoria y iutglas, y sis pagarà del comú o cada hu en particular. Fonch deliberat unanimiter ques fassa dit offici damà dia de sant Benet ab molta cantoria y solemnitat, y que la meytat de la cantoria y la meytat dels iutglàs ho paguia dita comunitat del comú y no de cada qual en particular.¹⁵

Sorprèn l'estratègia per estalviar la cera, potser pel context de guerra en que es trobaven immersos en aquell moment. Cal ressaltar però l'interès en obtenir la solemnitat mitjançant la música, per la qual no pensen en estalviar.

Davant de l'extensió del culte arreu, és curiós que la capella reial a l'Alcàsser de Madrid no hagués disposat el Santíssim Sagrament d'una manera estable fins l'any 1639,¹⁶ i que les primeres Quaranta Hores no es fessin a casa el Senyor Rei abans d'aquesta data. Donat l'interès que personalitats del Principat —algunes ben pinenques, com en Guerau de Guardiola—¹⁷ havien tingut en instituir a casa nostra els cultes contrareformistes propis de la cort, es podia pensar que les Quaranta Hores foren també una introducció interessada. Sembla però que en aquest cas la introducció de la devoció a la cort respondria més aviat a la influència de les ordres mendicants —que van ser les introductores a la Península—, i en darrera instància a l'interès de la Santa Seu en controlar la influència de la Monarquia Hispànica que hauria de passar de ser Rei del món a Rei catòlic i defensor de l'Església, sota, naturalment, dels dictats del Sant Pare. En aquest context és interessant la idea aportada per Martínez Millán en el seu interessantíssim article sobre l'evolució espiritual dels Habsburg espanyols:

[...] lo más importante [per Fra Antonio de Santamaría, autor de l'obra *La España triunfante*] en el gobierno de un príncipe católico era que «los reyes mantengan la Fe, y religión, la conserven, y aumenten en todos sus Reynos, y provincias; y que para esto es muy necesaria la obediencia, y respeto a los Sumos Pontífices Romanos». Asimismo, insistía en recordar la devoción que la Casa de Austria siempre había tenido a la Santa Sede, por lo que aconsejaba al monarca hispano que debía estar: «por todo sujeto, y obediente a la Santa Sede Apostólica Romana, y al Vicario de Cristo, que en su lugar la govierna, sin superior en la tierra a quien los Reyes, y todas las gentes de ella devén respeto, humillación, y reverencia» [...] Con todo, para que esta nueva justificación ideológica de la Monarquía fuera asumida por la sociedad hubo que incorporar una serie de elementos externos, acordes con la confesión católica, formulada por Roma, fáciles de asimilar. Para ello, nada mejor que implantarlos en el Palacio Real con el objeto de que fuesen asimilados por los cortesanos. El primer elemento que manifestó el influjo de Roma en la Monarquía Católica fue en el traslado que se hizo de las ceremonias y etiquetas de la capilla papal a la capilla real del Alcázar de Madrid, sede del monarca hispano. De acuerdo con la nueva misión política que se le encomendaba a la Monarquía (la defensa de la

14. Ministrils.

15. Dono gràcies també a na Tess Knighton per haver localitzat, i haver-me proporcionat aquesta referència, de les determinacions: Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi (d'ara en endavant APSMP) B361 Determinacions, vol. F, 1640-1650, f. 96r.

16. Pablo Lorenzo RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, «La musica delle quarantore nella Cappella Reale Spagnola nel XVII secolo», a Alberto COLZANI; Andrea LUPPI; Maurizio PADOAN (eds.), *Barocco padano 5: Atti del XIII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 18-20 luglio 2005)*, Como: A.M.I.S., 2008, p. 337-338.

17. Guerau de Guardiola va ser lloctinent del Marquès d'Aitona, mestre racional del Principat. Era membre de l'Obreria del Pi. Personatge molt proper a la cort, les seves iniciatives impositives el van fer molt impopular. Va participar en la introducció a Barcelona del cultes de Santa Teresa d'Avila i Sant Isidre: Tess KNIGHTON, «Minstrels in High Places: the reception of the relic of St Isidore the Farm-Labourer in Barcelona (1623)», [en línia] *Paisajes Sonoros Históricos* (2019) <URL: <http://www.historicalsoundscapes.com/en/evento/1025/barcelona>> [12 de setembre de 2022].

Eucaristía), el segundo elemento religioso que se impuso fue el establecimiento del Santísimo Sacramento de manera perpetua en la capilla del Alcázar, que sorprendentemente aún no existía [...] Con todo, el elemento principal de la culminación del triunfo de Roma y de su espiritualidad radical sobre la Monarquía fue la implantación de la devoción de las Cuarenta Horas en la capilla real del Alcázar.¹⁸



Figura 2: Gravat d'Agustín Bouttats per a il·lustrar el proemi de l'edició de l'obra «España triunfante...», del pare carmelita Fray Antonio de Santamaría, Impresa a Madrid per Julián Paredes l'any 1682. (font: Viquipèdia CC)

És evident que les Quaranta Hores del Pi de l'any 1646 no venien influenciades per la política del comte-duc d'Olivares, donada la situació del Principat en aquell moment, però potser, un

¹⁸ José MARTÍNEZ MILLÁN, La evolución espiritual de la Monarquía Hispana durante el período denominado “posttridentino”, *Miscelánea Comillas*, vol. 78, núm. 152 (2020), p. 257-258.

cop acabada la guerra, havent perdut les institucions de casa gran part de la seva autonomia política, les Quaranta Hores, fundades per Baltasar Aguspí l'any 1691, estarien ja immerses en una pràctica devocional que hauria normalitzat completament la influència de Madrid. En qualsevol cas, la fundació que en Baltasar Aguspí fa a Santa Maria del Pi ens permet fer una aproximació molt detallada a una gran festa devocional en una de les esglésies més importants de Barcelona, on l'aparell escènic, la llum i sobretot la música complien plenament la funció inspirada per l'espiritu contrareformista.

3. EL FUNDADOR DE LES 40 HORES: BALTASAR AGUSPÍ I CARBONELL (1615?-1691)

La comprensió profunda i definitiva d'un determinat context històric, de les circumstàncies que hi concorren i dels personatges que hi intervenen és sempre difícil d'obtenir si no som capaços de submergir-nos-en àmpliament. Contextualitzar, en diem, i ho sabem que ha de ser així, però sovint fer aquest exercici ens exigeix un esforç de detall i planes que supera l'extensió dels articles que escrivim. Direu: cal sintetitzar, naturalment, però si parlem de sentiment i d'emocions transformadores, de les profunditats de pensament d'un personatge que resulta clau per entendre un determinat context o acció, ja no és tan fàcil sintetitzar, mantenint allò essencial sense cap pèrdua i anant al centre del que es vol comunicar. Penso que ara mateix ens trobem en aquesta disjuntiva amb la figura de Baltasar Aguspí, un personatge gairebé inexistent per la historiografia, però tant fascinant com ho és el seu parent Oleguer de Montserrat o el mateix Doctor Josep Oriol un cop alliberat del seu marc hagiogràfic. Creiem que aquest personatge nostre s'afegeix ara a un elenc de personalitats importants, les quals ajuden a entendre un determinat ambient social de la ciutat durant la segona meitat del segle XVII. Tots aquests personatges van esdevenir un sector de Barcelona on la personalitat i el pensament —erudició—, i els sentiments —religiositat—, eren definitoris i donaven el significat últim a les obres i les accions realitzades.

Admetem que el mètode triat pugui resultar, a ulls d'algú, excessivament subjectiu, però naturalment no ho aplicarem als fets històrics, els quals han de ser coneguts exclusivament mitjançant la documentació conservada, si no que ens agradarà anar una mica més lluny, assajant una aproximació a la seva dimensió espiritual que, en definitiva, és el que va empènyer a tots aquests savis i erudits barcelonins a deixar la seva personal empremta històrica.

Des d'aquest punt de vista, per poder parlar d'una activitat —la festa litúrgica de les *Quarent'ore*—, on el llenguatge simbòlic és l'únic veritablemente apte per dirigir-se a la divinitat i on la música, que, de la mateixa manera que la llum, és creadora d'ambient i per tant absolutament necessària, esdevé vehicle i marc habilit per la transmissió efectiva d'aquesta casta de saber espiritual, amagat darrera les ombres d'un llenguatge que avui malauradament no recordem, a desgrat de la seva profunda humanitat.

És per això que, en aquest cas, creiem interessant transcendir el mètode tradicional en algun punt i exercir la llibertat que permet la tècnica assagística per poder arribar, d'aquesta manera, sense posar en risc l'objectivitat de les dades, a suggerir un cos de coneixements complementaris. Per tant, un cop justificat, si això fos veritablement possible, les raons metòdiques amb les que es fonamenta aquest article, hem de parlar primer del context i dels protagonistes: El doctor en lleis Baltasar Aguspí, prevere i ciutadà honrat de Barcelona, que va viure en un ambient, una ciutat, una època i una política allunyada de la nostra, i on la *pietas* era la clau principal d'un món erudit absolutament simbòlic. El cas és que la bibliografia dedicada, per exemple, a n'Oleguer de Montserrat, personatge important, com dèiem, molt proper al nostre protagonista, sense ser molt abundant és significativa, igual que la que fa referència a l'Escola de Crist de Barcelona,¹⁹ amb la que potser hi tenia contacte, la literatura religiosa barcelonina de

19. Sobre aquesta important institució, encara poc estudiada pel que fa a la seva implantació i influència a Barcelona però inte-

caire pietista i doctrinal, o l'hagiogràfica dedicada a Sant Josep Oriol. Tot plegat ha de permetre apropar-nos a la personalitat i carisma de Baltasar Aguspi, un personatge que mai no ha estat estudiat fins ara, i el context social i espiritual en el que va viure.

Baltasar Aguspi i Carbonell va néixer probablement a Barcelona.²⁰ Era fill d'una nissaga que, com moltes en aquells anys a ciutat, havia seguit el seu particular *cursus honorum* en l'intent de millorar la seva posició social.²¹ Des de l'avi Esteve, pagès de Barcelona a la segona meitat del segle XVI,²² fins al pare Baltasar, mercader, a principis del segle següent, la nissaga havia anat desenvolupant una política de millora basada en l'adquisició de propietats,²³ especialment a la baronia de Subirats, terme i castell dels marquesos d'Aitona.²⁴ A Subirats i també a Sant Sadurní el pare del nostre protagonista comprava diverses propietats a algunes de les famílies locals en decadència, a les quals substituirà en el control del lloc²⁵. Baltasar pare passarà a ser per aquells anys procurador del marqués a la baronia²⁶ de manera que la millora social en aquest punt era evident. En resum: Aquest fill de pagès, esdevenia mercader de ciutat i membre reconegut al seu entorn social²⁷, adquirint una certa posició i un espai de poder com a administrador d'un dels nobles més importants del Principat, una notable renda i un casal al carrer de l'Hospital de Barcelona.²⁸ Casal que més tard heretarà el nostre protagonista i on naixerà l'embrió de l'Oratori de Sant Felip Neri, és en aquest entorn, certament acomodat, on neix Baltasar Aguspi.

No ho sabem del cert, però podem suposar que realitzà els estudis a Barcelona i que, un cop aconseguit el doctorat en ambdós drets, es casà amb Mariana Salavert, filla també d'una prominent i ben relacionada família de comerciants. Mitjançant aquest matrimoni, Baltasar

ressant per la seva vinculació al cercles de poder polític i social dels segle XVII espanyol, i que va ser un element clau en la creació de l'Oratori de Barcelona, vegeu: Gemma GARCIA FUENTES, «Sociabilidad religiosa y círculos de poder. las Escuelas de Cristo, de Madrid y Barcelona, en la segunda mitad del siglo XVII», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, núm. 13, 2 (1993), p. 319-328. També la tesi doctoral publicada del sacerdot Fermin LABARGA: Fermin LABARGA GARCÍA, *La Santa Escuela de Cristo*, Madrid: BAC Biblioteca de autors cristianos, 2012.

20. Malauradament l'APSMP no conserva el registre de baptismes d'aquest moment.

21. En relació a la promoció social i a les xarxes familiars d'influència social a Barcelona durant l'època moderna vegeu: Maria Adela FARGAS PEÑARROCHA, «Poder i xarxes matrimonials, 1599-1621, aproximació envers una distribució de les àrees de domini familiars a Barcelona», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, núm. 12 (1992), p. 95-126.

22. Esteve Aguspi compra terres l'any 1569: Biblioteca de Catalunya (d'ara en endavant BC) Fons de l'Hospital de la Santa Creu. R.21772 Perg. 418; I BC. Fons de l'Hospital de la Santa Creu. R11889 Perg.132. Sabem que n'Esteve és l'avi del nostre protagonista mercès a la documentació notarial de la família que l'esmenta i el coneixem al Pi per la fundació d'una missa setmanal a la capella de la Santa Espina: APSMP-C823, p.10, clàusula testamentària d'Esteve Aguspi, 25-02-1584. De moment no sabem exactament quan mort n'Esteve però a la clàusula anterior consta com a traspasat l'any següent 1585, més tard, l'any 1602, la seva esposa Matetua apareix com a vídua en un document de compra unes cases al terme de Subirats, juntament amb el seu fill Baltasar: BC Perg. 10 GF. Ella morirà l'octubre de 1610 i serà enterrada al vas familiar del convent del Carme: APSMP-B229 Funerària de 1607-1611, fol. 178v i 179r. Aquesta referència en l'àbit de l'àvia indica la millora de la situació familiar, donat que en ella l'avi Esteve ha passat ja de pagès a «negociant».

23. BC. Fons de l'Hospital de la Santa Creu. R.22735 Perg. 10GF.

24. L'important llinatge dels Gralla, havia comprat la baronia i el castell de Subirats a Ferran el Catòlic, l'any 1513. L'any 1527, la baronia passà als Moncada pel casament entre Lucrècia de Gralla i Hostalric, senyora de Subirats i Esponellà, i Francesc de Montcada i de Cardona, primer marquès d'Aitona. Francesc, pertanyent a l'antiga nissaga dels Senescals de Catalunya, heretava per aquest casament, juntament amb la baronia de Subirats, el càrec de Mestre Racional del Principat, càrec esdevingut hereditari ja amb els Gralla, i que Aitona traspassà successivament als seus hereus. Josep RAVENTÓS i ESCOFET; Ramon BOSCH DE NOIA i CASANOVAS, *El Castell de Subirats*, Vilafranca del Penedès: Caixa d'estalvis del Penedès, 1976.

25. Baltasar Aguspi és anomenat abastament comprant honors a Subirats i Sant Sadurní on sembla que hi havia adquirit, a més, una important casa. Per aquesta informació vegeu: Jaume GAYA CATASUS, «Societat i economia agrària al Penedès segle XVI i XVII. El terme de Subirats, la parròquia de Sant Pere de Lavern», Joaquim ALBAREDA i SALVADÓ (dir.), Tesi doctoral [en línia] UPF, Barcelona, 2016 <URL: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/396132#page=1>> [15 de juliol 2022].

26. L'any 1607 Baltasar Aguspi, mercader de Barcelona, apareix diverses vegades en el capbreu de Subirats de 1614 com a procurador del Marquès d'Aitona: GAYA CATASUS, «Societat i economia agrària».

27. Baltasar AGUSPI pare va formar part de l'Obreria de Santa Maria del Pi, la seva parròquia, tal i com es desprèn del proemii del Llibre Negre de l'Obra, on apareix com a un dels obrers que restauraran el llibre l'any 1623: APSMP-B294 Llibre Negre de l'Obra, p. 1.

28. Ja en els darrers anys del segle XVI, en els òbits familiars als llibres de la parròquia del Pi consta una casa al carrer de l'Hospital de Barcelona que serà de tots ells casa mortuòria: albat, 29 de juny de 1598. APSMP-B199 Llibre d'òbits de 1598-1599, f. 8v; Albat, 23 desembre 1605, APSMP-B201 Llibre d'òbits de 1605-1606, f. 46r.

Aguspí s'emparentarà amb un personatge molt il·lustre que serà clau en la seva vida: Oleguer de Montserrat, el qual pertanyia a una nissaga de juristes originaria de Tarragona i que, com els Salavert i els Aguspí, cercava entrar en contacte amb l'ambient jurídic de Barcelona per tal de millorar socialment.²⁹

Oleguer Montserrat i Claris va ser un personatge carismàtic amb una forta personalitat. Bisbe d'Urgell, membre de l'Escola de Crist i fundador de l'Oratori de Barcelona. Havia nascut a Barcelona l'any 1617 i va morir l'any 1694, casualment tres anys després del nostre Aguspí. Ens consta que n'Oleguer va viure al casal dels Aguspí del carrer de l'Hospital, on a partir de l'any 1671 s'inicien les trobades d'amics, suposadament membres de l'Escola de Crist, que més tard esdevindrien embrió del futur Oratori de Sant Felip Neri, el gran projecte d'en Montserrat. S'inicien les trobades amb tres amics, entre ells n'Aguspí, i al cap de poc temps n'hi havia una quinzena que seguien la pregària segons la pràctica dels pares de *Vallicella* a Roma.³⁰ La relació d'amistat amb el seu parent Montserrat va continuar durant tota la vida, com ho demostra la documentació notarial que els vincula³¹ i els propis testaments on s'escullen mútuament com a marmessors.³²

S'ha dit que n'Oleguer i n'Aguspí eren parents, cosí o nebot,³³ encara que més probablement ho era de l'esposa d'en Baltasar, na Mariana Salavert.³⁴ El que sembla segur és que van desenvolupat una forta relació d'amistat. N'Oleguer mateix, al seu testament, en encarregar-li la marmessoria, anomena Aguspí «nostre cosí germà caríssim».³⁵ Potser en realitat el que havia entre ells era una forta connexió d'arrel intel·lectual i carismàtica que hauria amplificat una llunyana relació de parentiu.

Havent mort la seva esposa, l'any 1679,³⁶ decideix fer-se prevere i seguir la carrera eclesiàstica dotada amb les rendes del priorat comendatari de Sant Jaume de Frontanyà,³⁷ una prebenda casualment vinculada també a Oleguer de Montserrat i l'Oratori. A partit d'aquí la investigació no ha aportat massa més dades. Sabem que va continuar assistint a l'Oratori i participant en la seva pastoral,³⁸ així com en la del convent del Carme Calçat, el convent de Sant Josep o el de

29. La família Montserrat pertanyia també als cercles jurídics de Barcelona i, seguint la tònica general, sembla que també cercava la millora social dins d'aquest àmbit: Rafael CERRO NARGÁNEZ, «El canceller Oleguer de Montserrat, fundador de l'Oratori de Barcelona i Bisbe d'Urgell (1617-1694)», *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. 72 (1999), p. 144.

30. Josep de Calassanç LAPLANA, *L'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978, p.26.

31. Fundació d'un personat ben remunerat a la capella dels Dolors de l'Oratori l'any 1690. LAPLANA, *L'Oratori de Sant Felip Neri*, p. 42.

32. El testament de Baltasar Aguspí és a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (d'ara en endavant AHPB) 806/44, f. 180 (Una còpia a AHPB 806/43 Inst. 3 i a APSMP-C317-29). El de n'Oleguer de Montserrat és a AHPB 806/45, f. 49. Tots dos en poder del notari Lluís Fontana i fets amb poc temps de diferència.

33. Rafael Cerro proposa que Aguspí era nebot d'Oleguer: CERRO NARGÁNEZ, «El canceller Oleguer de Montserrat», p. 151; El pare LAPLANA considera que eren cosins: Laplana, «L'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona», p. 26.

34. De la documentació notarial consultada es desprèn que Mariana Salavert, esposa de n'Aguspí, podria ser parenta d'Oleguer Montserrat, encara que a hores d'ara és difícil d'escatar exactament qui era el parentiu: la tia de na Mariana, Violant, es casà en primeres núpcies amb un tal Miquel Montserrat que podria haver estat germà del pare d'Oleguer tot i que les monografies consultades no l'esmenten. Si això fos realment així Mariana seria cosina llunyana d'Oleguer.

35. AHPB 806/45, f. 49.

36. Òbit dia 9 de setembre de 1679. APSMP-B209, Òbits 1674-1684, f. 57r.

37. Morta la seva esposa Mariana, Baltasar Aguspí empren la carrera eclesiàstica, i nou mesos després, el dia 11 de juny de 1680, rep de mans del Bisbe de Barcelona les ordres menors: Arxiu Diocesà de Barcelona (d'ara en endavant ADB) *Registrum Ordinator* núm. 28, 1665-1692, f. 237r. Tanmateix, no consta al registre de Barcelona la data ni el lloc de la ordenació de prevere, per això hi ha algun dubte de si arribà veritablement a ser ordenat. No obstant, hem de suposar que sí, ja que en la documentació posterior sempre se l'anomena com a prevere, i que no aparegui la ordenació a Barcelona no vol dir pas que no es verifiqués en un altre bisbat, tal com va passar per exemple amb el seu contemporani Sant Josep Oriol.

38. Aguspí participà en la inauguració de l'Oratori, el 15 de juny de 1673, juntament amb els col·laboradors més estrets d'Oleguer de Montserrat: Josep Granyó, Josep Font i el sacerdot Magí Cases, professor de retòrica de la universitat de Barcelona, CERRO NARGÁNEZ, «El canceller Oleguer de Montserrat», p. 152.

Santa Margarida de les caputxines, com es pot deduir de l'inventari dels seus bens. També que exercia de marmessor a Barcelona, i fins i tot que alguns dels seus «clients» eren personatges de l'àmbit militar o potser de la baixa noblesa castellana.³⁹ Altres notícies ens informen, a més, de la relació que tenia amb els consells del General i de Cent, donada la seva condició de ciutadà honrat, permutada l'any 1680 a l'estament eclesiàstic, en ordenar-se prevere.⁴⁰

Un altre tret interessant del personatge és la seva col·lecció de pintures, la majoria de caire religiós, prou significativa del seu caràcter i interessos, entre la que destaca, per que ens ha arribat fins avui amb tot el seu esplendor, la bella Epifania de Carreño que va cedir al Pi precisament per les 40 hores, o altres quadres d'iconografia indicativa de la seva vinculació amb el Carme i la figura de Sant Josep. Igualment interessant és l'estudi de la seva biblioteca on es combinen els manuals de caire jurídic i polític, sobretot en relació al Principat, amb les obres dels místics com santa Teresa i sant Joan de la Creu, els opuscles pietosos en octau que proliferaven a la Ciutat en aquell moment i les monografies dedicades a la Casa d'Àustria, dels reis Felip IV i Carles II, que suggereixen també la seva proximitat a la Cort.

Finalment, vidu i sense fills, amb una notable hisenda, abraçat l'estat eclesiàstic en un gir vital no desconegut a la seva època, centrat els darrers anys en fundacions pietoses, algunes d'importància per la seva posterior rellevància a la Ciutat, com la capella i imatge del famós Sant Crist del Corralet, a tocar de la Reial Acadèmia de Medicina:

39. A l'inventari apareixen quantitats de diners, possiblement prestats, per exemple al militar i mestre de camp, Alonso de Torrejón y Peñalosa, del Consell de sa Majestat, o a una intrigant «cosina» de nom Francisca Alarcón y Castro. AHPB 806/47 instr. 56.

40. Pel que fa a la relació amb el Consell de Cent, agraiм fortament a en Xebi Camprubí l'aportació de referències, fruit de la seva tesi sobre els impressors, que demostren la participació de Baltasar Aguspí, en el Consell de Cent, del qual el nostre protagonista havia estat jurat en els anys consulars de 1677-78 i 1678-79. AHCB. Consell de Cent. Registre de Deliberacions de 1678, f. 4. I de passada, també el seu parentiu amb un dels impressors més importants de la ciutat: Sebastià de Cormelles fill, casat amb la seva germana Maria Aguspí: Xebi CAMPRUBÍ I PLA, *L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la premsa a la Catalunya del seu temps*, Barcelona: Fundació Noguera, 2008. Sobre la seva participació en el Consell del General és interessant la referència del dietari: «Per al lloch de deputat real de Barcelona que vaca per haver mudat de estat de secular a eclesiàstich mossèn Balthasar Aguspí, se proposan: mossèn Joseph Costa, mossèn Lluís Romeu, ciutadans honrats de Barcelona. [...] Dada en Barcelona, XIIIII de juliol, MDCLXXX.». Josep Maria Sans i Travé (dir.), *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. VIII, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2014, p. 1385.

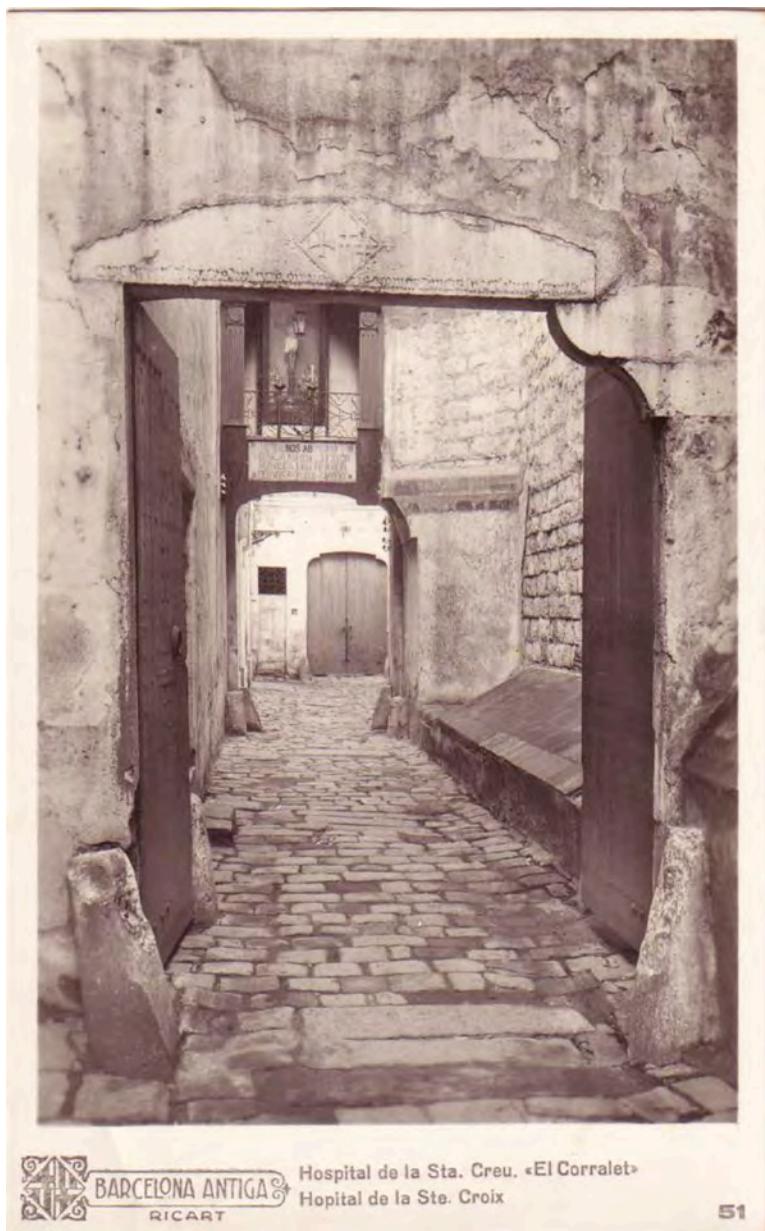


Figura 3: El Corralet de l'Hospital amb la nova capella del Sant Crist construïda per substituir la de 1691 un cop construïda l'Acadèmia de Medicina. (Font: Àlbum Barcelona Antiga de Narcís Ricart i Baguer c.1920)

Item vull i man que los dits marmessors meus demanen llicencia als senyors administradors de l'Hospital General, y obtinguda fassen fabricar y construir de mos bens en lo Corralet de dit Hospital una capella ab sa Mesa de Altar en la qual se puga dir missa y posar en aquell una imatge de bulto o de pinsell al oli de un Sant Christo y una llàntia de llautó o estany, gastant per dita fàbrica lo que serà menester, en la qual capella sie instituhida y fundada, com Yo ara de present per les hores instituesch y fundo una missa semmanera perpètuament celebradora lo dilluns de quiscuna setmana per un sacerdot de la Casa per salut y repòs de las ànimas dels diffunts que la setmana antes hauran mort en las cambras de dit Hospital y se hauran enterrat en dit Corralet.⁴¹

41. Al seu testament deixa una quantitat de diners per construir la Capella del Corralet, que estava situada al cementiri de caritat de l'Hospital i que, amb el temps, se situà sobre un arc existent entre l'edifici de la Reial Acadèmia i les construccions que ocupaven l'antic cementiri, a tocar dels cossos gòtics de l'Hospital, a l'actual plaça Dr. Fleming i carrer de les Floristes de la Rambla. Era un espai molt conegut per la gent de Barcelona per la morbositat i la compassió que produïen els cossos dipositats en aquest lloc, i que segons com es podien veure des del carrer. AHPB 806/44 f. 180r-192v.

En el seu testament decideix deixar la pràctica totalitat de les rendes a les esglésies i convents de la ciutat. És un veritable catàleg de les institucions religioses de Barcelona de finals del segle XVII. El doctor Baltasar Aguspi mor el dia 9 de febrer de 1691 al seu casal del carrer de l'Hospital, i és enterrat l'endemà al vas familiar del desaparegut convent del Carme de Barcelona.⁴²

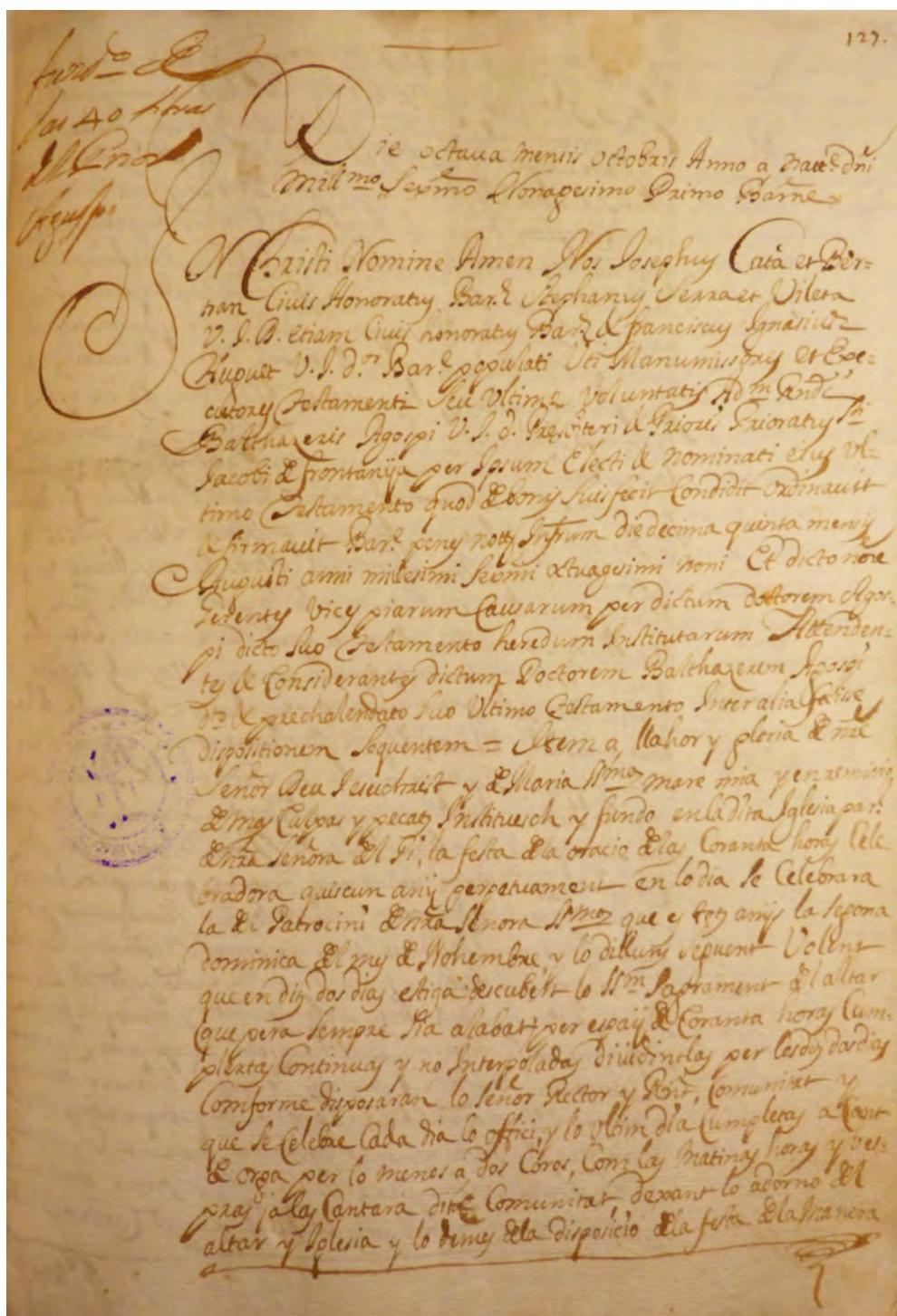


Figura 4: Primera pàgina de la institució de les 40 hores a Santa Maria del Pi 1691. (Font: APSMP)

42. «Als deu de dit sepultura de beneficiat de rèquiem ab cantoria del Dr. Miser Balthasar Aguspi pvre. y prior de Frontanyà esta al carrer del hospital davant lo carrer de Jerusalem dormit al Carme [...]» APSMP- B210, Òbits 1684-1695, f. 92r.

4. LA INSTITUCIÓ DE LA FESTA DE LES 40 HORES DEL PI

El marmessors de n'Aguspí deixen constància de la fundació encarregada en un llibre conservat a l'APSMP, on la Junta d'Obra feia constar les rendes ofertes al culte del Pi, principalment en relació al Santíssim Sagratament.⁴³ En aquest document el testador, per boca dels marmessors descriu amb gran detall com ha de ser la festa de les 40 hores, en quins dies s'ha de fer i quines parts ha de tenir, a més d'expressar minuciosament les partides econòmiques que han de ser destinades a cada element de la celebració, tant de ritual i pregària, com de música o d'infraestructura, cosa que permet fer-se una idea prou complerta de com era la festa fundada per n'Aguspí.

Després dels encapçalamens i formules jurídiques, escrites naturalment en llatí, el document continua en català expressant en primera persona la voluntat del testador de fundar la festa per la devoció a Jesús i a Maria, i immediatament escull per a celebrar les 40 hores el segon diumenge de novembre i el dilluns següent, el mateix dia en que se celebrava al Pi, i arreu dels territoris de la corona, la festa del Patrocini de Nostra Senyora, una festa molt vinculada a la casa reial hispànica. La festa del *Patrocinio de Nuestra Señora* va ser una demanda de Felip IV al papa Alexandre VII:

*El Rey Felipe IV, a propuesta de la Real Junta de la Inmaculada, movida por el jesuita P. Nieremberg, (Juan Eusebio Nieremberg S.J. 1595-1658) estableció [...] la Fiesta del Patrocinio de la Santísima Virgen para España y sus dominios por carta del veinte y ocho de septiembre de 1655, confirmada por el Papa Alejandro VII Chigi por el Breve Praeclara charissimi del veinte y ocho de julio del año siguiente, para un domingo de noviembre. Un decreto real en 1664 la fijó el segundo.*⁴⁴

El detall del dia de la celebració reforça la idea de la proximitat que n'Aguspí tenia amb els ambients pro-monàrquics de Barcelona, un ambient que ja tenia precedents a l'església del Pi, i que, tal com diem abans, al parlar de l'entorn de l'Escola de Crist i l'Oratori, estaria en l'òrbita de la introducció de les formes i maneres culturals de la *Monarchia Catholica*, en la línia d'homogeneïtzar les seves possessions territorials. Val a dir aquí que la solemnitat de Nostra Senyora del Patrocini va ser fundada al Pi a principis de març de 1685 per monsenyor Josep Molines, antic rector, anterior al Dr. Tolleuda, que va ser auditor de la Rota Romana, entre altres càrrecs a la cúria, i confident de Felip V a la Ciutat Eterna.⁴⁵ També fem notar, per l'interès que pot tenir en relació al tema musical que ens ocupa, que n'Aguspí, en el seu testament, va fundar també al convent del Carme de Barcelona una festa dedicada a la Mare de Déu:

Item a honra y gloria de Nostre Senyor Déu Jesu Christ y del dolcíssim nom de la sua puríssima Mare, per salut i repòs de las ànimes de mos Pares, germans, muller mia y de las que tinch obligació de pregar, instituesch y fundo un offici solemne a cant de orga y ciesta de música a la tarda celebrador en dita iglesia de Nostra Senyora Sanctíssima del Carme, perpètuament quiscun any en lo die de la Dominica infra octavam de la Nativitat de Nostra Senyora, en lo qual die se celebra la festa del Dolcíssim Nom de Maria.⁴⁶

Un com posada la data, el document continua indicant que la celebració, que ha de durar de la matinada de diumenge fins a la tarda de dilluns, ha de contenir tots dos dies l'ofici diví i la missa conventual a més de les tandes de pregària, deixant a criteri del Rector i de la Reverenda Comu-

43. APSMP-B320 Actas de Fundacions de Ciris, f. 127r.

44. Ramón DE LA CAMPA CARMONA, «Las fiestas de la Virgen en el año litúrgico católico», a Juan ARANDA DONCEL; Ramón de la CAMPA CARMONA (coords.), *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba: Litopress, 2016, p.159.

45. APSMP-B262 *Consueta Rectoris de Pinu*, p. 20. Monsenyor Josep Molines havia estat nomenat rector del Pi l'any 1679 i l'any 1684 cedeix per permuta el rectorat al Dr. Joan Tolleuda que fins aleshores havia estat rector de santa Maria de Cornellà. APSMP-B270-58; 95. Per la figura política de Josep Molines vegeu: Maximiliano BARRIO GOZALO, «Monseñor Molines, ministro de Felipe V en Roma y conflicto de fidelidades (1709-1717)», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, núm. 36 (2017), p. 105-132.

46. AHPB 806/44, f. 183.

nitat de Preveres la litúrgia apropiada, però demanant-los que les completes del dilluns fossin amb la màxima solemnitat i cantades «[...] a cant de orga per lo menos a dos coros [...]», considerant probablement que la resta de l'ofici ja seria cantat per la Reverent Comunitat a cant pla.

Pel que fa a l'aparell i empal·liada de l'església l'encomana a la Junta d'Obra, tot demanant-li que aquesta fos feta amb la mateixa sumptuositat en que s'empal·liava per la solemnitat de l'Epifania, encomanant als seus marmessors la supervisió d'aquest tema. Al marge de com havien de ser solemnitzades les celebracions de l'any litúrgic dedicades a Crist com ara el Nadal o Pasqua, la solemnitat de l'Epifania —o de Reis— del 6 de gener era, juntament amb l'Assumpta el 15 d'agost, les dues celebracions més importants de Santa Maria del Pi. Mentre el 15 d'agost la festa es feia en honor de la titular de l'església —Santa Maria—, la del 6 de gener acostumava a ser la ocasió en la que el Consell de Cent, seguint el seu cicle nadalenc de visites, acudia al Pi, i per aquesta raó s'empal·liava fins i tot amb més sumptuositat que per la festa de la titular, cosa que ja des del segle XV havia estat motiu de disgust i queixa dels mateixos beneficiats a la Junta d'Obra. Les descripcions de la decoració usada en la festa de l'Epifania són escadusseres, donat que sovint per referir-s'hi simplement esmenten que fan la decoració igual que per la festa de Reis sense, però, explicar mai con és aquesta decoració. De totes maneres ens pot donar una idea la descripció de la decoració preparada per la visita de la reina Maria Lluïsa Gabriela de Savoia, esposa de Felip V l'any 1702, segons ells mateixos afirmen, igual a la de la festa de Reis, però més luxosa de llums. Bàsicament es tractava de posar domassos de tafetà a la part superior de les capelles laterals i al presbiteri i adornar amb brandoneres l'Altar Major i potser també el cor dels beneficiats:

Per dita solemnitat de festa i visita se adornà la Iglesia com se acostuma a adornar tots anys per dita festa de Reys ab addito que las capellas se adornaren molt més que altres anys de llums. La nau i àmbit de dita Iglesia se adornà per tot lo rodedor de blandoneras ab ciris se acostumen a posar en ellas tapadas aquellas ab una llenca de tafetà de las [dels tafetans(escrit al marge)] que adornen los costats del monument que feu la casa de Raguer per dit adorno las quals llenas, ab llicència del Senyor de dita casa, se descusiren per dita functio. Las quals blanduleras axis adornades i entre ciri i ciri una florera posada, estaven collocades per contra la paret des de la capella de la Mare de Déu dels Desamparats fins a la del Sepulcre de la Mare de Déu, i de allà al cantó del presbiteri [y cap de escalas de aquell] i axi mateix a la altra part des de la capella de Sant Bernat a la de Sant Lleopart i presbiteri de la mateixa manera, posats ciris a las blanduleras de tot lo rodedor de las escalas de la Santa Espina, i així mateix posats ciris a las cardensas de dit altar major i 4 atxes, una a cada cap de l'escala de dit presbiteri, i una a cada cap de las figueras de ferro del cap de las escalas de la capella de la Santa Espina.⁴⁷

Davant d'això cal pensar doncs que n'Aguspi demanava un punt màxim en la solemnitació de la seva fundació ja que, sens dubte, ell, com a parroquiat del Pi, coneixia les característiques del guarniment de la festa dels Reis. Aquest detall s'afegeix a les meticuloses disposicions del document sobre la cera esmerçada, la música, els oficiants i preveres, el fuster, etc. per els quals detallava una quantitat de 105 lliures anuals, més 10 lliures per pagar el parroquiatge, d'una renda de 2300 lliures que hi dedicà del seu patrimoni.

Y per tot lo sobredit offeresch y dono a Déu Nostre Senyor y a la Puríssima Mare dos mil y tres centas lliures, ço és: cent y sinch lliures de renda per lo gasto de dita festa, y deu lliures axí mateix de renda per la exacció.⁴⁸ Volent que dits mos marmessors entreguen aquellas als senyors obrers de la iglesia, o ab renda, o per partida de taula de la Ciutat a solta del notari del present testament, a efecte de esmers.

47. APSMP-B362 Determinacions, vol. I(i), 1681-1707, f. 156r.

48. El pagament de les taxes o imposicions econòmiques que eren degudes a la parròquia.

La primera part del document de fundació acaba encomanant als marmessors que vetllin per aconseguir del Sant Pare el «Jubileu», és a dir les indulgències que s'acostumaven a concedir per aquesta ocasió, les quals representaven un digne al·lient per als assistents i un detall que vestia la celebració. Per a tal efecte, doncs, deixava dit que es sufragués el cost del seus propis bens, cal entendre que amb una quantitat de diners apart.

Tot plegat ens proporciona suficient material per visualitzar d'una forma força clara la festa de les 40 hores del Pi fundada pel prior de Sant Jaume de Frontanyà, un producte, per tant, clarament emmarcat en la sumptuositat del culte catòlic hispànic del segle XVII. En aquest punt el document, en un paràgraf en llatí, esmenta que les 40 hores ja es van celebrar al Pi l'any anterior:

Item et attendentes etiam et considerantes dictam festivitatem orationis quadraginta horarum in anno proxime preterito millesimo sexcentesimo nonagesimo post factum dictum testamentum ex ordine dicti doctoris Balthazeris Aguspi celebratam fuisse in dicta ecclesia parochiali Beatae Mariae de Pinu, praesentis civitatis, solempnitatibus modoque, et forma infrascriptis...»

Per tant, és possible que el mateix Baltasar Aguspí hi assistís i suposadament pogués acabar de dissenyar la festa abans de la seva mort, esdevinguda el 2 d'octubre de 1691. Encara que no ho podem assegurar és probable que supervisés ell mateix la celebració i que hi tingüés cura de tots els detalls, inclòs el de col·locar la pintura de Carreño de Miranda al cancell de l'església. De fet, el document en aquest punt afirma que es va fer amb la mateixa solemnitat i manera que quedava escrita a la fundació i que ell mateix va donar les 115 lliures als obrers de la parròquia. Per tant, malgrat que la institució sigui de 1691, la festa s'havia començat ja a celebrar un any abans, en vida encara del doctor Aguspí.

Mes endavant s'hi detalla el que cal preparar la vigília i el que cal fer per les celebracions del diumenge i del dilluns: com i quan obrir l'església, la quantitat de cera que ha de cremar davant del Santíssim Sagrament, les parts de l'Ofici als qual cal donar més relleu i com i quan han de tocar les campanes, aspecte aquest darrer que en el document és força rellevant. Gràcies a aquest document es pot reconstruir amb força detall l'ordre de la festa, des dels preparatius del dissabte a la reserva del Santíssim, en acabar la celebració, el dilluns a la tarda.

La relació comença dient que la vigília s'havia d'encomanar al fuster penjar l'empal·liada a les parets de la nau i construir els empotissats per situar els músics. Tot i que tenim alguns indicis, de moment no sabem quina era la disposició de la música i a on anirien aquests empotissats. El document diu que les dues misses conventuals i les completes del dilluns, abans de concloure la festa, havien de ser cantades polifònicament a tres cors:

[...] se dega celebrar lo offici major o conventual ab solempnitat de diaca, subdiaca y acistent, junt ab tots los residens, així Rector, vicaris y beneficiats com capellanius, cantant lo mestre a cant de orga ab sa Capella a tres cors. [...] Y después, a las sinch horas y mitja de la tarde del dit dilluns, se degan tocar antes a cumpletas en la forma acostumada y cantar per los reverents Rector, vicaris, beneficiats y capellanius ditas completas a cant de orga també a tres corts.

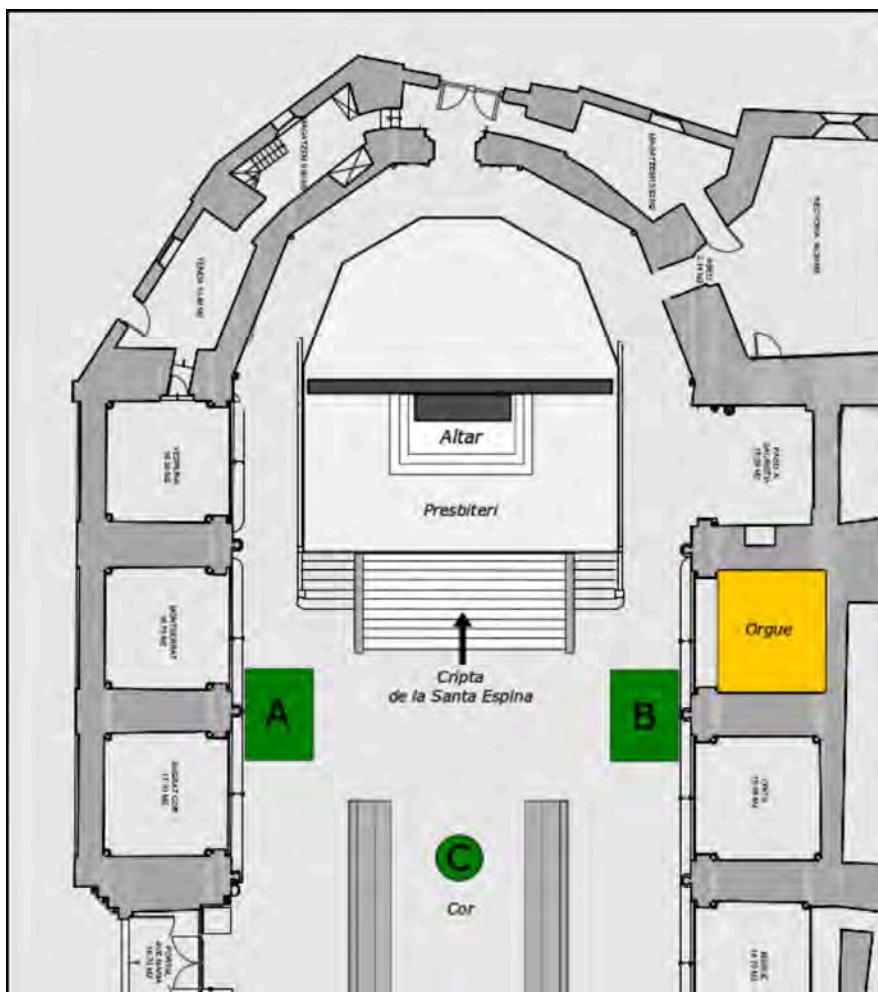


Figura 5: Hipòtesi de distribució dels tres cors al Pi durant la conventual de les 40 hores. (Dibuix J. Sacasas.)

Per la qual cosa sembla possible imaginar dos empotissats a banda i banda del presbiteri per allotjar la capella i els ministrils, potser un entre la capella dedicada en aquell moment a sant Climent i la següent de sant Francesc al cantó de l'Evangeli, A. i un altre simètricament disposat al cantó de l'Epístola, just entre les capelles dels sants Gabriel i Aleix, on en aquell moment hi havia l'orgue,⁴⁹ i la de sant Pere, B. El tercer grup de cantors estaria situat al mateix cadirat del cor, prop del faristol, sense empotissat i mirant a les escales de la cripta C. on es situarien potser els solistes amb els beneficiats que, al seu torn, cantarien el cant pla que convingués. Malauradament, sobre la posició física dels intèrprets de la música de moment només podem especular.

Un detall interessant que aporta el document en relació a l'aparell sumptuari és la menció que fa de les teieres o graelles que s'encenien per les grans celebracions a l'exterior de l'església, una a cada portal: la del major, que donava a la plaça del Pi, la de l'Ave Maria, al fossar, i la del portal de la Santa Espina, que s'obria al mig de l'absis i que comunicava l'actual Placeta del Pi amb el fals deambulatori de darrera l'Altar Major. Els seus ancoratges encara son visibles actualment. D'això se n'havia de cuidar el fossar, esmerçant-hi tres quartans de teia la qual havia de ser disposada a les graelles de bon matí. Aquest també tenia encomanat d'encendre els salomons i plegar els tafetans. Per tot plegat havia de cobrar 2 ll., una quantitat considerable i curiosament

49. L'orgue va ocupar alguna mena de coret o estrada desaparegut a la capella de sant Gabriel i sant Aleix fins l'any 1741, en que l'orguenyer Antoni Boscà i Llorenç el trasllada a la tribuna del damunt del portal de l'Ave Maria, on ara hi ha l'actual orgue inacabat de Gerhard Grenzing. Francesc BALDELLO i BENOSA «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) de Barcelona, s. XV-XVI», *Anuario Musical*, núm. 4 (1949), p. 165.

equiparada a la que cobrava el sagristà per preparar i adornar l'altar amb la graonada, els pal·lis i la resta de la decoració empleada per la festa dels Reis. El fuster, per la feina de fer els entarimats, tenia en el document destinades 3 ll. Potser podríem prendre les quantitats cobrades com a indicatiu de la sumptuositat de la festa, ja que aquestes són considerablement grans, tot i que el Doctor Aguspi, en el mateix document, dona pistes de ser una persona generosa.⁵⁰

En parlar de la part litúrgica, ja hem dit que les misses conventuals, tant del diumenge com del dilluns, i les completes d'aquest darrer dia s'havien de fer en polifonia i a tres cors. Per aquest concepte el mestre de capella havia de cobrar 20 ll.:

Ítem al mestre de capella per cantar los dos officis a cant de orga a tres cors ço és: un al diumenge, altre al dilluns, completas en lo dilluns y latenia de Nostra Senyora al reservar lo Santíssim Sagratament, vint lliures --- 20 ll. s.

És interessant ressaltar que en les estones entre vespres i completes, a primera hora de la tarda, que correspondrien en una altra ocasió festiva a les «siestas» i que en les 40 hores de l'Alcàzar de Madrid, per exemple, representava la part on els cantors i els instruments s'esplaiaven amb motets i *villancicos*,⁵¹ el Dr. Aguspi prefereix que es faci sermó i que es dediqui a la pregària l'estona entre el final de l'ofici i l'hora de tancar l'església, lloc també susceptible de ser aprofitat per interpretar música.

Vull que també posen ab igualtat de esta pocha distribució, y així mateix ab pacte, que en lloch de ciesta de música, després de acabadas vespres fins a completes, y haja pràctica cada dia dels dos. Y en lo temps sobrarà fins se tencarà la iglesia y haja tanda en lo presbiteri del Altar Major per los reverents beneficiats y capellanius, y se'l done la distribució se acostuma en semblants fundacions.

No ho sabem, però potser n'Aguspi, per les característiques especials de la *pietas* del seu entorn, hauria considerat millor en aquesta estona centrar-se en la reflexió davant el Santíssim i deixar els motets polifònics per ser interpretats a les conventuals, tal i com succeeix al Pi en altres ocasions solemnes en que la missa era resada.

[...] tot lo clero aguardà que sa Magestat ois ditas missas resadas, digues la primera lo confessor de sa Magestat, la altra un capellà de onor y axi que est ague acabat de dir la missa pará encontinent la musica que mentre se digueren las missas sempre cantaren villancicos.⁵²

A la part final del document, en un detallat memorial, s'hi fan constar minuciosament, al costat de cada concepte, les quantitats de diner que hi son destinades. En aquest llistat apareix una que ens informa de quelcom interessant: els quatre escolanets de cant del Pi que, com era habitual, estan sota la tutela del mestre i que, per aquesta ocasió, cobren entre tots 3 sous. Els quatre escolans realitzarien els rols de les veus blanques, i molt probablement la resta, per completar els elements del Pi, seria manllevant intèrprets d'altres capelles, donat que la pròpia havia de ser del tot insuficient per interpretar la policoralitat que es requeria, una pràctica que a Barcelona sembla que era força habitual.⁵³

50. En el document n'Agustí expressa aquesta generositat no fent cap diferència entre beneficiats i capellanius, tradicionalment considerats dos estaments desiguals: «[...] puig tots igualment alaban en lo cor a Nostre Senyor Déu Jesuchrist y a la sua Puríssima Mare».

51. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ. «La musica delle quarantore», p. 329-330.

52. Vinguda de la reina Elisabet de Brunswik. 13 de gener de 1712. APSMP-B363 Determinacions, vol. K, 1712 a 1738, f. 49r.

53. Josep Pavia donà a conèixer un gran esdeveniment de policoralitat musical a la Catedral, que va tenir lloc el dia 17 de febrer de 1640. L'ofici de pontifical va ser comissionat pel virrei Dalmau de Queralt en motiu d'acció de gràcies per la recuperació del castell de Salses, el 6 de gener de 1640, on hi participaren, a més de la capella de la Catedral, la del Mar, la del Pi, la del Palau, la dels Sants Just i Pastor, de Sant Francesc, la Trinitat i Sant Miquel. En aquest esdeveniment s'esmenten els llocs físics on se situaven els músics per tant ens pot oferir idees susceptibles d'aplicar al Pi. Josep PAVIA I SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 207-208.

En definitiva, el document de fundació de les 40 hores del Pi que conserva l'APSMP és força explícit pel que fa als actes de l'ofici diví, les misses i les prèdiques i pregàries que intervenen en les 40 hores, així com de l'aparell sumptuari que calia disposar. Ressalta en ell el protagonisme de les campanes, explicat molt detalladament amb els moments i l'estona que ha de sonar cada una, identificant-les pels mateixos noms que ens han arribat fins avui. Tot plegat ens permet detallar en un diagrama totes les parts de la festa:

4.1. Distribució dels actes litúrgics i paralitúrgics de les 40 hores del Pi

4.1.1. Dissabte

HORA	LITÚRGIA	ACCIÓ	CAMPANES	MÚSICA	ENCARREGATS
Durant el dia		Empal·liar com per la festa de Reis			Obrers (Fuster)
		« <i>Fer los catafals per la música</i> »			Obrers (Fuster)
		Posar el quadre de l'epifania al cancell			Obrers (Fuster)
		Preparar les graelles als llocs acostumats			Obrers (Fosser)
		Adornar i parar l'altar major com per la festa de Reis			Sagristà
A migdia		Toc de Campanes	Toc de solemnitat amb dos tocs de l'Andreua		Escolans majors
Posteriorment a 17h.?	després de la primera oració	Toc de Campanes	(toc quotidià, desconegut de moment)		Escolans majors
	més tard	Toc de Campanes	Antònia (sola)		Escolans majors
		Posar la cera			Obrers

4.1.2. Diumenge

HORA	LITÚRGIA	ACCIÓ	CAMPANES	MÚSICA	ENCARREGATS
Tres hores passada mitja nit (3h.matí)		Descobrir lo Santíssim Sagrament			Vicari, sagristà, escolà major
		S'encén una part mínima de la cera “per la decència del Santíssim”			
de 5,45h a 6,00h		Toc de campanes	Antònica (sola) durant un quart		Escolans majors
6,00h		S'obren les portes de l'església			
		S'encén la cera de l'Altar Major			
9,00h a 9,30h		Toc de campanes	Antònica i Andreua (avís per hores menors i ofici)		Escolans majors
9,30h	Hores menors	S'encenen tots els ciris		Comunitat Matines de solemnitat del Patrocini cantades a cant pla (<i>Consueta Rectoris</i> p.20)	Comunitat
Entre les 10h i les 11,30h aprox.	Missa conventual	Missa de solemnitat del Patrocini de la Mare de Déu. Doble major (com el Corpus) amb 4 ó 2 capes al cor. Prefaci de Nostra Senyora (<i>Consueta Rectoris de Pinu</i> , p. 135) ⁵⁴		Capella a cant d'orgue a tres cors (música comú i propi de la Mare de Déu + probablement motets)	Comunitat en ple, celebrant, diaca, sotsdiaca i assistent, rector, vicaris, mestre de capella
Després de la missa	Possibilitat (no apareix als documents)	Processó per l'església		Capella a cant d'orgue	Tots
de les 12h fins a vespres	Pregaria	Tanda al presbiteri			Preveres residents per torn (dos cada hora)
	Després de vespres, abans de la prèdica	Toc de campanes	Seny gros (per la prèdica) (un quart d'hora?)	(Vespres resades o a cant pla)	Escolans majors

54. Les dades en cursiva corresponen a les anotacions sobre les 40 hores que fa el rector Joan Tolleuda a APSMP-B262 *Consueta Rectoris de Pinu*, p. 135. Pel que fa a les campanes s'anomenen les tres grosses: l'Antònica, el Seny Gros (desaparegut) i l'Andreua. Les campanes d'aquell moment no són les actuals malgrat es conservi el nom.

de vespers fins a les 17h.	Predicació	Predicació excel·lències del Santíssim i del jubileu de les 40 hores.			Predicadors a expenses de l'Obra
de les 17h a les 06,30h (dilluns)	Pregaria	Tanda al presbiteri			Preveres residents per torn (dos cada hora)
	Primera oració (campana)	Toc de campanes (primera oració)	(toc quotidià, desconegut de moment)		Escolans majors
	després del toc primer d'oració	Toc de campanes (després del toc d'oració)	Antònia (sola) durant un quart		Escolans majors
21,00h	Tancament de l'església				Queden els residents fent tandes per torn tota la nit

4.1.3. Dilluns

HORA	LITÚRGIA	ACCIÓ	CAMPANES	MÚSICA	ENCARREGATS
6,00h		S'obren les portes de l'església			
		S'encén la cera de l'Altar Major			
9,00h a 9,30h		Toc de campanes	Antònia i Andreua (avís d'ofici no menys de mitja hora)		Escolans majors
9,30h	Hores menors	S'encenen tots els ciris		Comunitat resades o a cant pla	Comunitat
	Missa conventual	Missa votiva del Santíssim Sagrament (Consueta Rectoris de Pinu, p.135) ⁵⁵		Capella a cant d'orgue a tres cors (música al comú i propi del Santíssim + probablement motets)	Comunitat en ple, celebrant, diaca, sotsdiaca i assistent, rector, vicaris, mestre

55. Aquesta referència a la conventual del diumenge apareix a les notes del Dr. Tolleuda de la *Consueta Rectoris de Pinu*: «[...]

Després de la missa	Possibilitat (no apareix al document)	Processó per l'església		Capella a cant d'orgue	Tots
de les 12h fins a vespres	Pregaria	Tanda al presbiteri			Preveres residents per torn (dos cada hora)
	Després de vespres, abans de la prèdica	Toc de campanes	Seny gros (per la prèdica) (un quart d'hora?)	(Vespres resades o a cant pla)	Escolans majors
de vespres fins a les 17h.	Predicació	Predicació i jubileu de les 40 hores.			Predicadors a expenses de l'Obra
abans de completes		Toc de campanes	Toc de completes en la forma acostumada (?)		Escolans majors
17,30h	Completes	Completes solemnes		Capella a cant d'orgue a tres cors	Tots com per la missa
	Final de completes	Cant de la Salve Regina		Capella a cant d'orgue a tres cors	Tots com per la missa
		Toc de campanes	Antònia sola, avis de la reserva, mentre es canta la Salve		Escolans majors
19h.	Reserva	Reserva i cant de les lletanies de la Mare de Déu		Capella a cant d'orgue	Tots com per la missa

El document no diu res sobre si hi havia o no processons, però hem de suposar que aquestes es farien al final de la missa conventual, tal i com succeïa a la Capella Reial de Madrid,⁵⁶ i potser també abans de la reserva. Ja que, havent una exposició major del Santíssim Sagrament en una festivitat amb jubileu, assistir a la processó aportava força anys d'indulgències.

[...] concediera este Sumo Pontífice [Gregori XIII] á los que asisten á la Oracion de las Quarenta Horas, por espacio de una hora, tres años de Indulgencia. A los que concurrieren á la procesion que se hace en el principio ó fin de dicha Oracion si fuere en Catedral diez años, y si en otras Iglesias cinco años de Indulgencia [...]⁵⁷

lo dilluns se diu la missa conventual votiva de Sagramento *que habet circa finis missalis, vide Gavanto* [...] no es fa a la conventual commemoració de la octava». APSMP-B262 *Consueta Rectoris de Pinu*, p. 135. Com a curiositat a l'APSMP es conserva un missal editat a Lió, l'any 1686, que conté, cap al final, la missa votiva del Santíssim Sagrament: APSMP Biblioteca, Res.7, *Missale Romanum, Lugduni MDCLXXXVI*, p. XLV.

56. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ. «La musica delle quarantore», p. 329-331.

57. Diego Lope DE CÁRDENAS, *Compendio historico de la oracion de las Quarenta Horas, llamada comunmente el Jubileo Circular*, Ecija: D. Benito Daza impresor, 1802, p. 50.

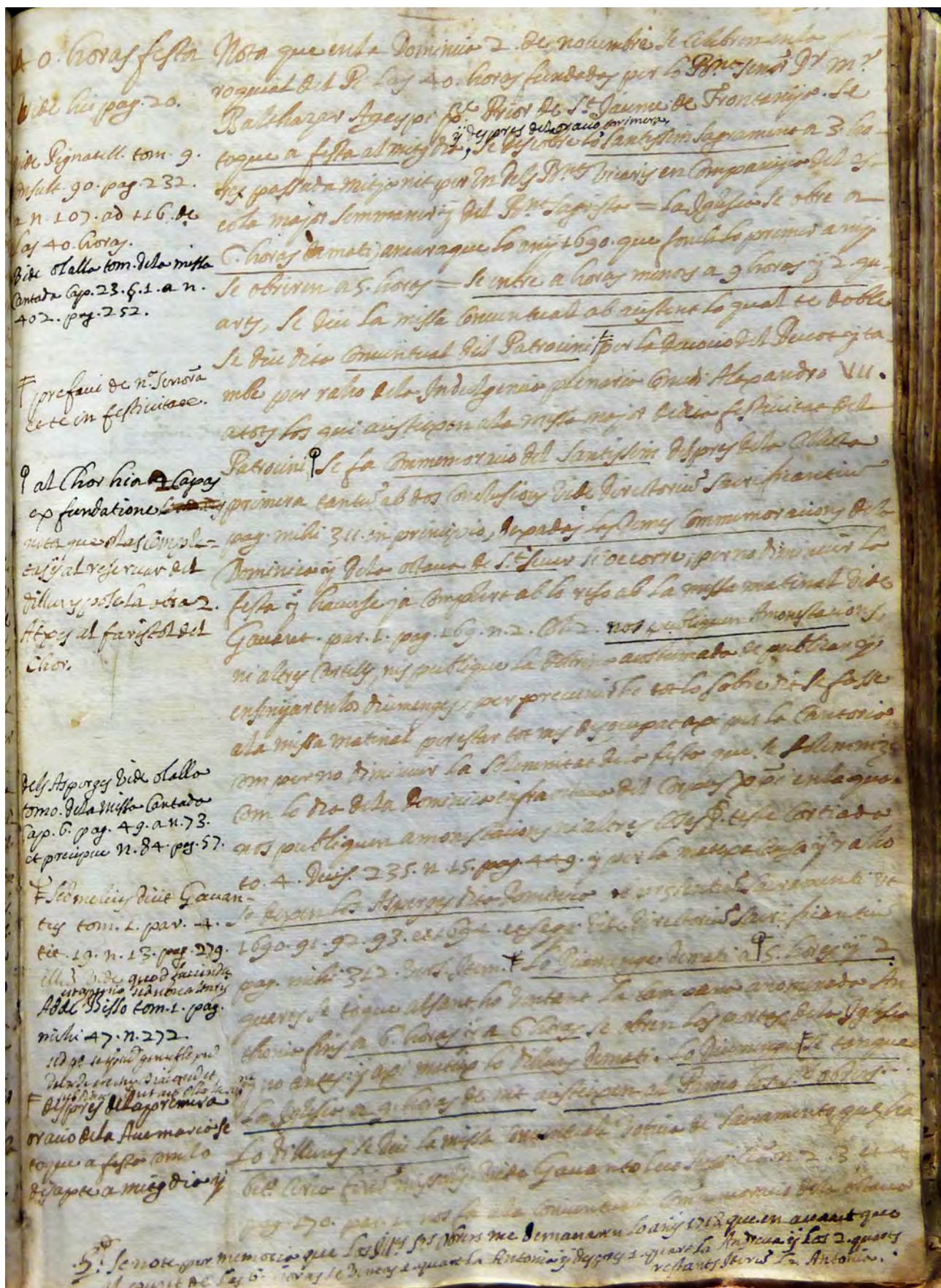


Figura 6: Pàgina de la Crònica Lucerna iniciada pel rector Joan Tolleuda amb la notícia de les 40 hores i on detalla els manuals utilitzats per preparar la litúrgia. (font: APSMP)

En aquest punt val la pena fer referència a un altre document conservat a l'Arxiu de Santa Maria del Pi, on el rector del moment, el Dr. Joan Tolleuda, explicava com havia organitzat la funció litúrgica i hi detallava, fil per randa, els manuals empleats que hem de pensar que eren d'ús comú al Pi en aquell moment.⁵⁸ Aquest interessantíssim document autògraf del rector ens permet conèixer la manera de treballar de Joan Tolleuda al mateix moment o poc després, en que es posaven en marxa les 40 hores. Es poden identificar la majoria dels manuals utilitzats en el document, que dona a entendre, per la familiaritat amb que els anomena, que eren d'ús prou habitual. Es pot resseguir fins al detall de les referències de capítol, plana i paràgraf, ja que en Tolleuda ho expressa amb molta exactitud. Podem, doncs, saber que s'utilitzava el que ell anomena col·loquialment «el Pignatelli». Es tracta sens dubte de les: *Consultationes canonicae* de Giacomo Pignatelli, publicat a Roma l'any 1668. Un altre manual pel que es veu prou utilitzat en la litúrgia del Pi era «l'Olalla» es a dir: el *Ceremonial de las missas solemnes cantadas, con diaconos, ó sin ellos, segun las rubricas del missal romano*, de Frutos Bartolomé de Olalla y Aragón, ceremonier de la Capella Reial de Madrid, publicat en aquesta ciutat l'any 1695.⁵⁹ Probablement, abans de l'Olalla en Tolleuda hauria utilitzat el *Tratado de las ceremonias de la misa solemne*, publicat a València l'any 1680 pel pare Joan Baptista Almansa, i que també és esmentat al document. Altre manual referenciat és el «Gavantus» el *Thesaurus Sacrorum Rituum seu comentaria in rubricas missalis et breviarii romani* del prevere barnabita Bartolomeo Gavanti, publicat per primer cop a Milà l'any 1628.⁶⁰ No ens ha estat possible identificar l'edició ni l'autor d'un *Directoriis Sacrificantius* que Tolleuda esmenta un parell de vegades, encara que deuria ser, com el seu nom indica, un directori on constarien les rubriques de la missa i els cànons que li fossin aplicables.⁶¹

Aquests manuals havien de servir per construir principalment l'eucaristia de la festa, seguint acuradament les rúbriques de la missa i, naturalment, una persona tan meticulosa amb el tema litúrgic i sagamental com el Dr. Joan Tolleuda havia de consignar-ho tot en la seva consueta, molt probablement per tal de deixar una pauta pel futur. Cal notar també que el document corrobora la importància de la Festa del Patrocini al Pi, festa en la que n'Aguspí decideix incloure les 40 hores, fins al punt d'adaptar la quotidianitat de l'ofici traslladant elements a altres moments del dia, per tal de no destorbar una solemne litúrgia festiva amb música i capes al cor:

Se diu dita Conventual del Patrocini per la devoció del Devot (Baltasar Aguspí) y també per rahó de la indulgencia plenaria concede Alexandre VII a tots los qui asisteixen a la missa major de dita festivitat del patrocini [al chor hi a 4 (rectificat 2) capas ex fundatione]⁶² se fa commemoració del Santíssim. [...] Dexadas las demés commemoraciones de la Dominica y de la Octava de St. Sever si ocorre, per no disminuir la festa y haverse ja complert ab lo reso ab la missa matinal, Nos publiquen amonestacions, ni altres cartells, nis publique la doctrina acostumada de publicar y ensenyar en los diumenges. Per prevenirho tot lo sobredit se fasse a la missa matinal per estar tot més desocupat així per la cantoria com per no disminuir la solemnitat de la festa que se solemnitzá com lo dia de la Dominica infra octava del Corpus Christi en la que nos publiquen amonestacions ni altres coses.⁶³

58. APSMP-B262 *Consueta Rectoris de Pinu*, p. 135.

59. El mateix Olalla en el pròleg del seu llibre explica que l'any 1690 va publicar un primer manual dedicat a les misses resades i que s'havia animat a compondre un altre dedicat a les cantades, però aquest darrer es va publicar a Madrid l'any 1695, per tant no hauria estat possible que el manual servís en el moment d'instituir les 40 hores. És evident que la referència de la *Consueta Rectoris de Pinu* és posterior, però com que està escrita al marge i amb una tinta diferent, malgrat que autògraf també d'en Tolleuda, és possible que simplement ell mateix hagués apuntat el detall al marge per corroborar allò escrit l'any 1691 amb un manual nou.

60. Casualment Gavanti pertanyia als barnabites, l'ordre de clergues regulars fundat per san Antoni Maria Zaccaria, el sant que va protagonitzar l'expansió popular de les 40 hores a Llombardia a la segona meitat del segle XVI.

61. Hi ha una edició d'aquest tipus de manual publicat ja al segle XVIII, però que ens pot donar una idea del seu contingut. Fermín DE IRAIZOZ, *Directorio de Sacrificantes. Instrucción theori-práctica acerca de las rúbricas generales del Missal, Ceremonias de la Missa Rezada y Cantada y Oficios de Semana Santa y de otros días especiales del año*, Pamplona: Viuda de Alonso Burguete, 1747.

62. Al marge.

63. APSMP-B262 *Consueta Rectoris de Pinu*, p. 135.

En tot cas, avui les notes del gran rector del Pi ens serveixen per conèixer en detall la litúrgia de les 40 hores i també un fragment de la biblioteca de cor del Pi a finals del segle XVII.



Figura 7: Retrat del rector Joan Tolleuda pintura anònima de l'Arxiu del Pi c.1764 (font:APSMP)

5. SOBRE LA MÚSICA DE LA FESTA

Ja ha quedat clar en els anteriors paràgrafs que la part on intervenia la música polifònica i el seu tractament policoral corresponien a les misses conventuals del diumenge i el dilluns i a les completes del dilluns acabades amb la reserva del Santíssim Sagrament. La resta de l'ofici i les misses matinals serien molt probablement a cant pla, accompanyades a l'orgue o simplement resades, i potser hi hauria, en algun moment, alguna petita intervenció de polifonia amb els escolans. Com hem dit abans el document no ofereix cap referència a les processons del final de la missa ni de la reserva, encara que segurament es feien, cantant en aquest cas els himnes propis d'aquesta litúrgia, sens dubte polifònicament, i molt probablement de forma antifonal alternada amb el cant pla.

També sabem que el mestre de capella en el moment de la fundació de les 40 hores era en Benet Buscarons (1647-1711),⁶⁴ el qual havia estat nomenat l'any 1678, i que l'organista era en Francesc Llussà (+1739), nomenat l'any 1690 per substituir en Francesc Carrera, que ho era des de l'any 1670.⁶⁵ Probablement la majoria de la música que intervindria en la festa hauria estat composició del mestre de capella propi i dels organistes de la casa, si havien tingut temps de compondre per aquest tipus d'ocasions tant grans.

Sobre les obres conservades que haurien pogut ser interpretades podem aportar el salm de completes *Cum invocarem* a 12 veus, composit per Benet Buscarons i que es conserva a la Biblioteca de Catalunya,⁶⁶ encara que caldria veure si el mode de la composició coincideix amb el de la solemnitat. També es conserva una *Salve Regina* a doble cor del mateix autor, que pertany al fons de la col·legiata de Verdú⁶⁷ i que hauria pogut cantar-se en finalitzar les completes just abans de la reserva. Pel que fa als organistes, d'en Francesc Llussà ens han arribat diverses obres, principalment una col·lecció de versos per als himnes *Pange Lingua* i *Sacris Solemnibus*⁶⁸ aptes per a la reserva i la processó i que, com de la *Salve Regina*, n'inclouem la transcripció al final d'aquest article.



Figura 8: Fragment de l'original de la Salve Regina de Benet Buscarons conservat a la Biblioteca de Catalunya.
(font MDC-BC)

64. Benet Buscarons és prou conegut pels musicòlegs: Mn. Pavia proposa el seu bateig a Sant Just i Sant Pastor, el dia 12 de febrer de 1647, i el localitza com a escolà de cota de grana a la Catedral. També ofereix algunes referències més de la seva activitat com a mestre. PAVIA i SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona*, p. 39, 40, 69, 140, 141, 142, 146, 224, 225, 226, 227, 268, 269, 270, 310.

65. Admissió d'organista en la persona de Francesc Carrera en virtut d'una concòrdia amb l'Obra. Obté el benefici de Nostra Senyora de Gràcia (a la Puritat) que, a partir d'aquell moment, quedarà unit a l'ofici d'organista. Hi ha la concòrdia en mans de Pere Màrtir Llunell del 19 d'octubre de 1670. APSMP-B362 Determinacions, vol. H (1659-1680), f. 174r. Pel que fa a Llunell: sabem que va ser nomenat organista el dimarts 7 de novembre de 1690, 5 dies abans de les primeres 40 hores. APSMP-B362 Determinacions, vol. J, 1681-1707, f. 208. Llunell continuà d'organista fins al seu traspass, el dia 19 de desembre de 1739, APSMP-B211 Òbits (1734-1744), f. 98.

66. Benedictus Buscarons, *Cum Invocarem* a 12, BC M-694-15 (575) [Catàleg de Pedrell].

67. Benet Buscarons, *Salve Regina* a 8, BC M-1168, p. 374-376. [Fons Verdú]. El fons de la col·legiata de Verdú és una de les col·leccions més interessants de música pràctica per ús de l'ofici i de la missa a les grans parròquies catalanes durant el segle XVII, per tant pot oferir un catàleg d'obres de mestres barcelonins i d'altres llocs susceptibles d'haver estat usades a Santa Maria del Pi. Per aquest interessant fons vegeu: Josep Maria SALISI i CLOS, «El "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya. trajectòria i problemàtica del trasllat», *Anuario Musical*, núm. 4 (2009), p. 109-136.

68. Francisco Llussà, *Sis Sacris i sis Pange lingua*, BC. M-729.

A part d'aquestes composicions més pinenques, com és prou sabut existeix un gran corpus d'obres d'altres autors que també podrien haver estat interpretades en algun moment, sobretot si tenim en compte la gran quantitat d'obres pertanyents a l'ofici de completes que ens han arribat. D'aquesta manera no podem oblidar autors contemporanis a en Buscarons i en Llussà, com els mestres de la Catedral Gargallo, Barter o el mateix Valls, tots amb nombroses composicions a dos i tres cors per a l'ofici de completes. Així com en Tomàs Milans, encara que aquest autor tenia 20 anys en el moment de la fundació de les 40 hores, estava fortament relacionat amb el Pi mitjançant la figura del seu tutor Josep Oriol, i té unes lletanies de la mare de Déu molt reeixides que es podrien haver cantat abans de la reserva. També cal afegir a aquest elenc de músics la figura del gran polifonista Joan Pujol, que malgrat ser un autor de principis del segle XVII sabem que al Pi es va interpretar fins a temps molt recents.⁶⁹ Finalment, hem d'apuntar un motet apte per a la reserva: *Domine Iesu Christe, motete a 4 para poner el Santísimo Sacramento*,⁷⁰ anònim conservat a l'APSMP i que encara no ha estat estudiat però que podria ser interessant.

Pel que fa a la música de *villancicos* i *tonos*, tot i que l'APSMP en conserva alguns de l'època i que als fons de la Catedral i de la parroquial de Canet de Mar, prou estudiats, hi ha nombroses composicions de mestres actius en el moment que haurien pogut interpretar-se, optem per deixar-ho a part, donat que el mateix Aguspí, com diem abans, havia decidit no fer «*siestas*» entre oficis, prèdiques i tandes de pregària, malgrat a que la nostra opinió és que segurament es cantaria algun, si més no durant la missa.



Figura 9: Adoració dels Reis de Juan Carreño de Miranda del tresor de Santa Maria del Pi, c.1670 (font APSMP)

69. De Joan Pujol es conserva a l'Arxiu del Pi un llibre de faristol amb l'ofici de completes de 6 i 8 to, el qual és una còpia inèdita de les conegudes Completes de Sant Jordi conservades a diversos arxius. També es conserven, en una còpia del segle XVIII, unes absoltes, també de Pujol. APSMP-C318 Mus M-168. Totes aquestes obres tenen senyals d'haver-se fet servir fins a mitjans del segle XIX.

70. APSMP-C-323 Mus M-303.

6. L'EPIFANIA DE JUAN CARREÑO

A part dels detalls litúrgics i musicals, un dels aspectes més interessants de la festa de les 40 hores que n'Aguspí fundà a Santa Maria del Pi és la utilització d'una representació de l'Adoració del Reis, obra de Juan Carreño de Miranda, que el fundador conservava a casa seva i que, mitjançant el document notarial on institueix la festa —i també en el seu testament—, cedeix a la Obra del Pi per tal que durant les 40 hores sigui disposada al cancell del portal major de l'església.

Aquesta magnífica pintura de Carreño, que actualment es pot contemplar al tresor de la Basílica és prou coneguda pels especialistes, sobretot a partir de l'estudi de n'Alfonso E. Pérez Sánchez, publicat l'any 1986, en el que l'atribueix definitivament a l'artista asturià.⁷¹ Pérez Sánchez, no obstant, no aporta en el seu meritori treball cap dada sobre la raó per la qual aquesta pintura es troba al Pi, ni fa cap proposta de quan hi va arribar, donat que aportar aquestes dades, mai estudiades per ningú, superava l'expectativa del seu treball. Casualment, mentre posavem en ordre els fons de l'arxiu l'any 2014 ens va aparèixer la documentació que aclaria les circumstàncies de l'arribada de la pintura al Pi, alhora que ens informava de la institució de la festa de les 40 hores pel Dr. Aguspí, motiu principal d'aquest treball. És per això que aportem, ja que encara no s'havia publicat mai, la notícia de l'arribada i raó de l'Epifanía del Pi.

Efectivament, el Dr. Aguspí en el seu testament fa donació del quadre de l'Epifanía que posseeix a la Junta d'Obra del Pi:

Item deixo a la obra de dita iglesia del Pi, un quadro de la adoracio dels Reys amb la guarnicio tota dorada, lo qual tingan recondit a la sagristia, y lo posen cada any en lo cancell devant lo Portal Major en lo die se celebrara dita festa de las Coranta horas.⁷²

I al document de fundació:

Que lo dissapte, vigília de dita segona dominica de noembre, los senyors obrers de dita parrochial iglesia degan fer empaliar la iglesia ab la conformitat se empalia per la festivitat dels Reys. Fer fer los catafals per la música, y fer posar lo quadro de la adoració dels Reys en lo cancell del taulell dels senyors obrers, del qual quadro per dit efecte ne feu llegat dit doctor Agospí a la Obra de dita Iglesia, ab dit son testament.⁷³

No hi ha dubte que el quadre referenciat en el testament i en la fundació és el mateix que actualment es conserva ja que existeix nombrosa documentació que l'esmenta al llarg de la història de la basílica, i concretament en l'inventari de l'arxiu de l'Obra, elaborat l'any 1865, on, al tractar la documentació de la fundació de n'Aguspí, consta clarament detallat que el quadre que conserven —i que en Bofarull esmenta com a obra significada—⁷⁴ és el mateix que s'utilitza al cancell de l'església per a les 40 hores. Existeix també una primera reproducció fotogràfica de la pintura, inclosa en una col·lecció de postals editada per la parròquia l'any 1925, que commemora la concessió del títol de basílica menor i que es correspon amb una relació manuscrita del prevere

71. Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo: 1650-1700*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, p. 204-205. L'aportació d'en Pérez Sánchez es considera la primera vegada que clarament s'identifica Juan Carreño de Miranda com l'autor de l'Epifanía del Pi, una obra conejuda pels estudiosos com a mínim des del segle XIX, però atribuïda barroerament a Antoni Viladomat. Malgrat això, cal dir que ja en Joan Prat i Tomàs, conegut col·leccionista i secretari de la Junta d'Obra de Santa Maria del Pi, assessorat probablement pel seu col·lega Josep Gudiol i Ricart, considerava encertadament, l'any 1943, que l'autor de l'Epifanía era en Carreño: APSMP-B290 Actas Junta d'Obra, 30-06-1943, f. 148-149.

72. AHPB-806 /44, f.180r 192v. Una còpia del testament és a l'Arxiu del Pi: APSMP-C317-29.

73. APSMP-B320 Actas de Fundacions de Ciris, f. 127r. i següents.

74. Antoni DE BOFARULL I BROCA, *Guia Cicerone de Barcelona o sea viajes por la ciudad, con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos*, Barcelona: Imprenta Hispana de V. Castaños 1855, p. 9: «Entre las pinturas que se guardan en la iglesia, es notable un hermoso cuadro figurando la Adoración de los Reyes, el mismo que suele colocarse á la entrada de aquella cuando se celebran las cuarenta horas de fundación».

sagristà⁷⁵ tot i que en aquell moment sembla que la tradició de posar el quadre al cancell havia passat de les 40 hores a la festa de l'Epifania, el 6 de gener.⁷⁶

L'estudi dels aspectes formals i tècnics d'aquesta obra de Carreño excedeix, naturalment, les pretensions i tema d'aquest article, centrat principalment en la música de la festa, per la qual cosa no ens estendrem gens en aquest particular. A més, tant Pérez Sánchez com P. López i M. Carreño,⁷⁷ en els seus catàlegs de l'obra del pintor asturià, en fan sengles i suficients descripcions. No obstant això, intentarem aportar respecte aquesta pintura i les circumstàncies de la seva entrega al Pi una hipòtesi relacionada amb alguns detalls simbòlics poc evidents que, crec, pot contribuir a il·luminar les raons més íntimes del fundador i la part més sensible de la fundació de la festa, malgrat es pugui pensar que són excessivament subjectius. Crec que això aporta un punt de vista interessant a l'estudi d'una música indestruable de la litúrgia a la que anava destinada i que, no hi ha dubte, contribuïa d'una manera definitòria a l'ambient de profunda espiritualitat que es pretenia aconseguir.

Ja hem descrit la figura i personalitat del jurista Baltasar Aguspi, prevere i prior de Sant Jaume de Frontanyà, la seva carrera de jurista i la seva pertinença a un sector escollit de la societat, així com el seu parentiu i la seva profunda amistat amb el bisbe i fundador Oleguer Montserrat, l'estreta proximitat de tots dos a l'Oratori i la seva relació amb els cercles propers a la monarquia hispànica. Coneixem també la biblioteca que n'Aguspi posseïa en el moment de la seva mort i que, d'entre les obres de jurisprudència i d'història i exaltació de les figures de Felip IV i Maria Anna d'Àustria, posseïa un gran nombre d'obres devocionals i teològiques erudites, moltes d'elles properes als místics carmelites.⁷⁸ De tot plegat en podem deduir que era posseïdor d'una personalitat plenament integrada en el barroc hispànic, profundament contrareformista, erudita i, per tant, suposadament coneixedora d'aquell metallenguatge que la religiositat barroca utilitzava abastament en els cercles més escollits de les possessions de sa Majestat Catòlica.⁷⁹ Molt probablement coneixia el carisma de l'Escola de Crist, malgrat no hem trobat encara cap prova fefaent de la seva vinculació a aquesta hermètica i important institució, tret, pot ser, de la relació familiar amb els seus introductors a Barcelona: n'Oleguer de Montserrat i el IV Marquès d'Aitona,⁸⁰ i la coneixença ciutadana amb algun dels seus membres. Per tant, creiem que es pot fonamentar, seguint el criteri exposat per Rodríguez de la Flor, l'existència de diversos nivells de lectura iconogràfica a la pintura cedida al Pi per n'Aguspi.

Una primera clau del llenguatge és la voluntat del fundador d'entregar per a la funció, triada de la seva nodrida col·lecció, concretament aquest quadre i situar-lo precisament a l'entrada de l'església, al cancell, on pels fidels assistents seria la primera «*imago*» vista. Però el tema iconogràfic representat —l'Epifania— no sembla correspondre amb el tema litúrgic de la festa —l'Eucaristia—. És clar que en aquell temps l'església de Santa Maria del Pi era anomenada de vegades pel poble «Santa Maria del Reis», donat que se celebrava festa solemne i principal

75. José RIBAS VENTURA, *La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (vulgo del Pino), declarada Basílica por su S. S. el Papa Pío XI en 1925*, Barcelona: Manuscrit inèdit, 1926. APSMP Biblioteca.

76. Les darreres referències a la festa de les 40 hores fundada per n'Aguspi corresponen a la segona meitat del segle XIX.

77. Pilar LÓPEZ VIZCAINO; Ángel Mario CARREÑO RODRÍGUEZ, *Juan Carreño de Miranda: vida y obra*, Oviedo: CajAstur, 2007, p. 230-231.

78. AHPB-806 47, instr. 56 inventari.

79. Per profunditzar en el llenguatge simbòlic del barroc hispànic és molt interessant l'obra de Fernando Rodriguez de la Flor, que aporta una visió poc habitual, molt poètica i profunda, que crec que descriu molt bé el metallenguatge en el discurs hispànic sobre Déu: Fernando RODRIGUEZ DE LA FLOR, *Imagen, la cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid: Abada, 2009; *Era Melancólica, figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca: edicions UIB (José J. de Olañeta editor), 2007; *Mundo simbólico, poetica, política y teúrgica en el barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012.

80. Guillem Ramon de Montcada i d'Alagón-Espés-Castre, IV Marqués d'Aitona, gentilhome de cambra, va entrar com a membre de l'Escola de Crist de Madrid l'any 1653, i en va promoure la fundació a Barcelona l'any 1661. Baltasar Aguspi pare havia estat, com dèiem més amunt, administrador del marquès.

el dia 6 de gener, però aquesta denominació no és correcta litúrgicament —l'Epifania és una festa cristològica—, i sovint els membres de la Comunitat se'n dolien, ja que la dedicació de la parròquia és des de temps immemorial la Mare de Déu, no el Crist. En tot cas, l'Epifania sembla una iconografia una mica estranya per una funció centrada en l'Eucaristia, si no es té en compte potser la idea de la manifestació del Déu encarnat als pobles, encara que això és una mica agafat pels pèls. Potser la qualitat de la pintura? Malgrat l'indubtable gust estètic del nostre personatge, no hauria de ser una raó suficient per un clergue erudit i místic. Per quina raó més, doncs, podria haver escollit el fundador aquesta obra concreta?

En contemplar la pintura podem veure al primer pla la figura de Melcior agenollat davant del Nen i la seva mare que el sosté als genolls. La imatge és evident: el rei entrega, com dicta la tradició, l'or que porta per oferir al nen Déu. És aquesta una imatge que defineix clarament la iconografia del quadre i que naturalment condiciona la nostra percepció d'entrada, reduint les altres figures representades a mers comparses necessaris a la composició, i que en conjunt corroboren aquesta percepció inicial: es tracta d'una Epifania. En aquesta representació iconogràfica tant coneугuda la primera figura, Melcior, fa entrega de l'or, símbol de la reialesa de Jesús. Després cercarem en la composició les altres figures simbòliques que hi seran naturalment trobades, però si parem atenció amb una nova mirada una mica més intensa, veurem de seguida que el segon pla és més complex: són clares les figures de Baltasar i Sant Josep, però hi veiem una anomalia: el rei negre, per prejudicis racials antics, se sol representar el darrer i Sant Josep, també per prejudicis, és pràcticament sempre en les representacions d'aquest pas evangèlic una figura contingent. Però a l'Epifania del Pi no és així: les dues figures són en realitat en un pla central de la composició, insinuant un missatge amagat que pot ser una clau important: Baltasar i Josep es miren entre ells amb evident complicitat en lloc de mirar l'acció representada en el primer pla i, oh meravella, sense mirar el nen Jesús. És una veritable novetat, gairebé un desacatament. A més hi ha el gest de Josep descobrint —revelant— al rei negre el subtil vel que cobreix el cap del fill diví. Cal fer esment també del detall del present de mirra que ha de portar el rei, i que suposem a l'interior de la caixa oberta —el sepulcre obert— que du a la mà, i que obviament segueix també la tradició, representant la humanitat del Crist. Finalment ens hem de preguntar què hi fa el rei ros, el jove Gaspar, amagat en un racó del quadre en l'acció de parlar amb un patge o criat —un mirall—. Fa l'efecte que el pintor va oblidar que els magos són tres figures i que en notar l'error va aprofitar el racó de la pintura que quedava lliure per representar-lo de qualsevol manera. Naturalment aquesta interpretació és totalment impossible tractant-se com es tracta de l'obra d'un pintor professional que, lògicament, hauria realitzat un treball previ d'esbossos per construir la composició, i encara molt més tenint en compte que aquest és un pintor de càmera reial, reconegut i força cotitzat al país. No, aquí hem d'entendre que hi ha també una altre nivell discursiu, una altra clau. Ens hem de demanar: per què es representa amagat el rei que, portant l'encens, simbolitza la divinitat de Crist?

Rodríguez de la Flor exposa magníficament en el seu llibre *Imago* la importància en el barroc hispànic del discurs iconogràfic que diu que allò important és darrera d'allò més evident, en un exercici de clarobscur on lesombres amaguen les raons, de laberint, de joc d'aparences en el que cal sostreure's de la contemplació banal proposada pels sentits —*Visus, tactus, gustus in te fallitur*— per arribar a la contemplació plena i veritable de la divinitat. És la profunda angoixa del Déu que se'n escapa, que no es deixa trobar del tot, i per això s'insinua poèticament la necessitat d'alliberar-se de la matèria per esdevenir ànima, com l'encens allibera la seva materialitat per l'element foc, el més transformador dels quatre, i que el permet esdevenir fum que puja a Déu —*mundus simbolicus*—. A la llum d'aquesta proposta se'n acut un possible discurs eucarístic que podria haver estat elaborat per n'Aguspí a partir d'allò representat en el quadre i del discurs, naturalment coneugut per n'Agustí prevere, que Sant Tomàs

d'Aquino va elaborar al donar compliment a l'encàrrec del papa Urbà IV per la festivitat del Corpus, i que condensà especialment en un dels seus himnes:⁸¹

*Adoro te devote, latens Deitas
Quae sub figuris vere latitas:
Tibi se cor meum totum subiicit
Quia te contemplans totum deficit.*

*Devot a us adoro, Deitat latent,
sota d'aquests signes verament present.
El meu cor, per vostre, tot ell s'ofereix
perquè, contemplant-vos, tot ell defalleix*

Proposem, doncs, com a hipòtesi, que la voluntat del fundador, en ordenar posar el quadre al cancell de l'església el dia de la festa, era crear una al·legoria eucarística oculta darrera la representació iconogràfica d'una Epifania, on la clau seria el rei Gaspar —l'encens—, insinuat només en el racó de l'extrem superior dret del quadre —*latens Deitas*—, que comprendrien aquells avisats culturalment i posseïdors de les claus teològiques i erudites necessàries.

I l'escena central? És la humanitat de Crist, representada pel rei negre, amb la mirra en el cofre com el sepulcre, obert naturalment —*mors et vita duelo*—,⁸² mentre mira al Patriarca, còmplices, ell i Sant Josep, el qual revela a la Humanitat el rostre del Salvador. No hi fa cap nosa, ans el contrari, complementa perfectament la idea de la divinitat d'Aquell dipositat a la tomba durant 40 hores i que ha ressuscitat, divinitat amagada —la tomba, és a dir, el sagrari— posteriorment revelada —el pa viu baixat del cel—, a la que se li fa la festa.

Finalment, i en un altre ordre de coses, recordem que el posseïdor del quadre es deia Baltasar, com el seu pare, i que, com aquest, era molt proper als Carmelites, difusors de la figura del Patriarca que, a més, és patró seu, dels quals en pren significativament el carisma. Això ens porta, doncs, a una nova hipòtesi ben arriscada i a hores d'ara impossible de demostrar, però que, vista la iconografia certament poc habitual i les característiques del posseïdor, crec plausible: El Dr. Aguspí havia estat comitent del quadre encarregant-lo directament al pintor de cambra de Maria Anna d'Àustria i del seu fill Carles II.

7. ANNEX DOCUMENTAL

Institució de la festa de les 40 hores a Santa Maria del Pi

8 d'octubre de 1691

Doctor Baltasar Aguspí prevere i prior comendatari de Sant Jaume de Frontanyà

Actes de fundacions de ciris, APSMP-B320, fol. 127r. i següents

Al marge:

81. L'Himne s'atribueix a Tomàs d'Aquino. La traducció aportada és la més habitual d'aquest himne en català i es pot trobar en multitud de publicacions. És tracta d'una traducció que manté l'estrucció sil-làbica de l'original llatí i per tant se li pot aplicar la mateixa música gregoriana. Malgrat la recerca, no he pogut localitzar-ne l'autor. Un interessant estudi sobre l'himne és a: Luiz Jean LAUAND, «*¿Es Santo Tomás el autor del Adoro te devote?*» [en línia], *Mirandum*, año III, núm. 8 (1999), p. 35-45 <URL: <http://www.hottopos.com/mirand8/devote.htm>> [20 de juliol de 2022], on l'autor fa un acurat anàlisi de cada un dels versos a la llum del discurs teològic tomista aplicable a l'Eucaristia.

82. La coneguda frase de la seqüència de Pasqua: el duel entre la vida i la mort de Jesús precisament durant les 40 hores en que roman en el sepulcre i que expressen, amb el sepulcre obert, la seva victòria sobre la mort, aquesta és la raó principal per la que, sovint, en les representacions més teològiques de l'Epifania apareix la caixa de la mirra oberta, evocant la Resurrecció.

/127r./ Fundació de las 40 horas del Prior Aguspi

Die octava mensis octubris, anno a nativitate Domini millesimo sexcentesimo nonagesimo primo, Barcinone.

In Christi Nomine Amen. Nos Josephus Catà et Bertran, civis honoratus Barchinone, Stephanus Serra et Vileta, V. I. D., etiam civis honoratus Barchinone, et Franciscus Ignasius Huguet V. I. Dr., Barcinone populati, uti manumissores et executores testamenti seu ultima voluntatis Admodum Reverendis Balthazeris Agospi V.I.D., presbiteri et prioris prioratus Sancti Jacobi de Frontanyà, per ipsum electi et nominati eius ultimo testamento quod de bonis suis fecit, condidit, ordinavit et firmavit Barchinone penes notarium infrascriptum, die decima quinta mensis augsti, anni millesimi sexcentesimi octagesimi noni, et dicto nomine gerentes vices piarum causarum per dictum doctorem Agospi dicto suo testamento heredum institutarum attendentes et considerantes dictum doctorem Balthazerem Agospi dicto et prechalentato suo ultimo testamento inter alia fecisse dispositionem sequentem:

Ítem, a llahor y glòria de nostre Senyor Déu Jesucrist y de Maria Santíssima, mare mia, y en remissió de mas culpas y pecats, instituesch y fundo en la dita iglesia parroquial de Nostra Senyora del Pi, la festa de la oració de las Coranta Horas celebradora quiscun any perpètuament en lo dia se celebrarà la del Patrocini de Nostra Senyora Santíssima, que és tots anys la segona dominica del mes de noembre y lo dilluns següent, volent que en dits dos dias estiga descubert lo Santíssim Sagrament del altar (que per a sempre sia alabat) per espay de coranta horas cumplertas, continuas y no interpoladas, dividint-las per los dits dos dias conforme disposaran lo Senyor Rector y Reverent Comunitat, y que se celebre cada dia lo ofici, y lo últim dia completes a cant de orga per lo menos a dos coros, com las matinas, horas y vespras ja las cantarà dita Comunitat. Dexant lo adorno del altar y iglesia y lo demes de la disposició de la festa, de la manera /127v./ se porà ajustar ab los senyors obrers, pregant a mos marmessors procuren que se celebre ab lo luciment possible y corresponent a la caritat assenyalo per esta fundació, ab pacte emperò, y no sens ell, que a tots los reverents de la Comunitat se'ls done cada dia a quiscun tres sous per los dos officis y completes, tant als beneficiats com als capellanius, que puig tots igualment alaban en lo cor a Nostre Senyor Déu Jesuchrist y a la sua Puríssima Mare. Vull que també posen ab igualtat de esta pocha distribució, y així mateix ab pacte, que en lloch de ciesta de música, després de acabadas vespres fins a completes, y haja pràctica cada dia dels dos. Y en lo temps sobrarà fins se tencrà la iglesia y haja tanda en lo presbiteri del Altar Major per los reverents beneficiats y capellanius, y se'ls done la distribució se acostuma en semblants fundacions. Y per tot lo sobredit offeresch y dono a Déu Nostre Senyor y a la Puríssima Mare dos mil y tres centas lliures, ço és: cent y sinch lliures de renda per lo gasto de dita festa, y deu lliures axí mateix de renda per la exacció. Volent que dits mos marmessors entreguen aquellas als senyors obrers de la iglesia, o ab renda, o per partida de taula de la Ciutat a solta del notari del present testament, a efecte de esmers. Y que se suplique a la Santedad sia servit concedir lo Jubileu acostuma, y que lo gasto importarà esta gracia sia pagat de mos bens.

Item et attendentes etiam et considerantes dictam festivitatem orationis quadraginta horarum in anno proxime preterito millesimo sexcentesimo nonagesimo post factum dictum testamentum ex ordine dicti doctoris Balthazeris Agospi celebratam fuisse in dicta ecclesia parochiali Beatae Mariae de Pinu, praesentis civitatis, solemnitatibus modoque, et forma infrascriptis dictumque doctorem Balthazerem Agospi pro charitate celebrationis eiusdem festivitatis dedisse et liberasse dominis operariis dicte parochialis ecclesiae centum et quinque libras monette Barchinonensis, que per ipsos dominos operarios fuerunt converse modo et forma inferius expressis exquo infertur intentionem ipsius esse, ut dicta festivitas ab inde perpetua celebretur eisdem /128r./ solemnitatibus modo et forma quibus incepimus fuit in celebratione eiusdem et in distributione dictas centum et quinque librarum charitatis illius. Nos vero cupientes praesentam fundacionem dictae festivitatis per dictum doctorem Agospi dispositam dicto suo testamento instituisse et fundasse solemnitatibus modoque et forma, quibus in anno proxime preterito, ex ordine dicti doctoris Agospi, dicta festivitas celebrata fuit. Ideo ad laudem et gloriam omnipotentis Dei

et gloriissime semper Virginis Mariae et in remissionem peccatorum eiusdem doctoris Agospí, et pro requie et salute animae ipsius gratis etc.? instituhimus, erigimus et fundamus in dicta parrochialis ecclesiae Beatae Mariae de Pinu praesentis civitatis dictam festivitatem Orationis Quadraginta Horarum continuarum et absque interpolatione annuatim perpetuo celebrandam die quo celebrabitur festivitas Patrocinii Beatissimae Virginis Mariae que annuatim celebratur secunda dominica mensis novembris et in die lune sequenti post dictam dominicam, que quidem festivitas annuatim celebrari habeatur cum eis demmet solemnitatibus modo et forma quibus fuit celebrata in dicto anno millesimo sexcentesimo nonagesimo sub forma sequenti patrio sermone explicandis videlicet:

Que lo dissapte, vigília de dita segona dominica de noembre, los senyors obrers de dita parrochial iglesia degan fer empaliar la iglesia ab la conformitat se empalia per la festivitat dels Reys. Fer fer los catafals per la música, y fer posar lo quadro de la adoració dels Reys en lo cancell del taulell dels senyors obrers, del qual quadro per dit effecte ne feu llegat dit doctor Agospí a la Obra de dita Iglesia, ab dit son testament. Y també dar orde que·s posen tres graelllas en los llochs acostumats. Y així mateix tingan obligació en dar orde al reverent sagristà de la parrochial iglesia que adorne y pare lo Altar Major ab la conformitat se acostuma en la dita festivitat dels Reys. Y als escolans majors de dita iglesia per a que lo dissabte a migdia tocan las campanas se acostuman tocar a las majors festivitats, ab dos tochs de la Andreua. Y tocada ja la primera oració també /128v./ las campanas se acostuman tocar per las festivitats majors, y després de un rato la Anthònia sola, y en altres funcions avall mentionadas. Y també cuyden dits senyors obrers de fer posar la sera, ço és: al Altar Major sinquanta siris de pes sis onzas, als tres salamons coranta vuyt siris de pes quatre onzas, devant lo Altar Major sobre la capella de la Santa Espina disset siris dels que·s posan a las brandoneras lo Dijous y Divendres Sant, y als quatre brondons de bronce quatre siris dels que se acostuman posar per les festes anyals.

Ítem, lo diumenge de matí, a las tres horas passada mitja nit, se dega descubrir lo Santíssim Sagrament patent (que sia alabat per a sempre) assistint en dita funció los reverents vicari, sagristà y escolà major, y se dega ensendrer la sera serà necessària per la decència del Santíssim Sagrament. Y a las sinch horas y tres quarts de dit matí se dega tocar la Anthònia per lo spay de un quart, y a las sis horas se degan obrir las portas de la iglesia y encendrer la sera del Altar Major, y després, antes de comensar horas menors, que·s comensan a nou horas y mitja per rahó de la festivitat, se degan encendre tots los siris, tocar las campanas ditas Anthònia y Andreua per spay de mitja hora. Y després de ditas las horas se dega celebrar lo offici major o conventual ab solemnitat de diaca, subdiaca y acistent, junt ab tots los residens, així Rector, vicaris y beneficiats com capellanius, cantant lo mestre a cant de orga ab sa Capella a tres cors. Y acabat lo offici, desde las dotse horas fins a vespres hi ha de aver tanda en lo presbiteri dels dits sacerdots residents de dita parrochial iglesia, y després de vespres, a la tarde, degan dits senyors obrers fer que prediquen las excelències del Santíssim Sagrament y Jubileu de las Coranta Horas. Y antes de dits predicadors se haja de tocar la campana dita Seny Gros, y acabada la prèdica, dega haver-hi així mateix tandas dels sobredits sacerdots residens en lo presbiteri des de las sinch de la tarde fins a las sis horas y mitja del dilluns al matí. Y en dit dia de diumenge, després de tocada la primera oració, se dega tocar la Anthònia sola per espay de un quart y tenir uberta la iglesia fins a las nou horas de la nit, y tancadas las portas degan /129r./ restar encesos los siris sien necessaris per la decència del Santíssim Sagrament. Y en lo dilluns obrir la iglesia y encendrer la sera com està dit per lo diumenge, havent-se per lo dilluns de mudar la sera del Altar Major y salmons posant-ni de nova en lo mateix número y pes que en lo diumenge. Y en dit dia de dilluns se dega celebrar lo offici major o conventual, també a cant de orga, ab la mateixa forma, solemnitat y hora està dit del diumenge, havent-se de tocar antes de comensar horas menors las campanas anomenades Anthònia y Andreua per spay de mitja hora y no res menys. Després de ditas vespres per la Reverent Comunitat, se dega predicar així mateix com està dit en lo diumenge y tocar antes de la predica la campana dita Seny Gros. Y després, a las sinch horas

y mitja de la tarde del dit dilluns, se degan tocar antes a completas en la forma acostumada y cantar per los reverents Rector, vicaris, beneficiats y capellanius ditas completas a cant de orga també a tres corts, y al entonar la Salva a la fi de completas en lo cor, se haja de tocar la Anthònia per senyal de reservar. Y acabadas completas se haja de cantar la lletania de Nostra Senyora a cant de orga y reservar lo Santíssim Sagrament a las set horas de la nit de dit dilluns, que s' cumpliran las coranta horas continuas, havent dits senyors obrers, de donar per dita funció de reservar siris a tots los residents acistiran al reservar lo Santíssim Sagrament. Y se dega començar a celebrar-se dita festivitat de las coranta horas la segona dominica del mes de noembre del any mil sis-cents noranta-dos, y lo dilluns immediat següent, y després consecutivament quiscun any en semblants dits dos dias de diumenge y dilluns perpetuament. Com lo gasto de dita festa del corrent any mil sis-cents noranta-hu la pagaran dits marmessors per partida de taula, y per quant la dotació de la present fundació y exacció de dita dotació importa dos mil y tres centas lliures barcelonesas en propietat, y cent y quinse lliures en penció quiscun any. Y en devenir sapian dits senyors obrers com han de /129v./ distribuir ditas cent y quinse lliures en penció quiscun any, se ha disposat un memorial que és del thenor següent:

Memorial com se han de distribuir las cent y quinse lliures en penció per la festivitat de las Coranta Horas que fundan los marmessors del testament del quòndam Doctor y Prior Balthesar Agospí, que és ab la conformitat se distribuïren las cent y quinse lliures sinch lliures donà y entregà en lo any prop passat de 169 mil sis-cents noranta dit doctor Agospí per dita festivitat, que de són orde se comensà a celebrar en dita iglesia.

Primo al fuster per empaliar la iglesia com per la festivitat dels Reys y fer los cadafals --- 3 ll. s.

Ítem al fosser per comprar tres quartans de teya ha de posar en las tres graellas se han de posar fora la iglesia, ço és: una en quiscun portal, y cuidar de encendrer los salamons y plegar los tafatans --- 2 ll. s.

Ítem al sagristà per cuidar de adornar y parar lo altar, dos lliures --- 2 ll. s.

Ítem al mestre de capella per cantar los dos officis a cant de orga a tres cors ço és: un al diumenge, altre al dilluns, completas en lo dilluns y latenia de Nostra Senyora al reservar lo Santíssim Sagrament, vint lliures --- 20 ll. s.

Ítem als sacerdots, tant vicaris, beneficiats com capellanius per las tandas de la vetlla del Santíssim Sagrament, ço és: per dos tandas ab acistencia de dos preveres per cada tanda, ço és: la primera de las dotse del migdia fins a una hora, y la segona des de la una hora fins a vespres, quatre sous. Més per quatre tandas després de la predica, ab acistencia de dos preveres per cada tanda, ço és: la primera de las sinch horas de la tarda fins a sis, la segona de las sis fins a les set, la tercera de las set fins a las vuyt y la quarta de las vuyt fins a las nou horas, donant un sou per cada hora son vuyt sous. Més per la tanda /130r./ o vetlla de la nit, ab acistencia de dos preveres comensant de las nou horas fins al dilluns de matí a sis y mitja, y se done a quiscun prevere vuyt sous que son los dos setze sous y entre tots --- 1 ll. 8 s.

Ítem als predicadors que han de predicar lo diumenge y dilluns a las tandas, per las dos predicas --- 2 ll. 16 s.

Ítem per coranta set titulars tant Rector, vicaris, beneficiats com capellanius, a rahó un sou per títol per cada acte, que son tres actes, ço és: diumenge offici, lo dilluns offici, y dit dia de dilluns al vespre, completas y reservar, son dos lliures set sous per quiscun acte que importan --- 7 ll. 1. s.

Ítem per set dobles que son diaca, subdiaca, assistent, celebrant, premisser, sustentor y bosser dels dos officis, que a las completas no y tenen dobla sinó lo premisser y bosser, és per tot setze sous --- ll. 16 s.

Ítem als dos escolans majors una porció a quiscun de ells que són --- ll. 6 s.

Ítem als dos acòlits una porció entre los dos que són --- ll. 3 s.

Ítem als quatre escolans del mestre una porció entre tots --- ll. 3 s.

Ítem per la caritat de las dos missas del offici a rahó vuyt sous quiscuna són --- ll. 16 s.

Ítem al manxador per dits actes --- ll. 3 s.

Ítem als escolans per deu tochs de campanas, ço és: dissapte al migdia y després de las primeras oracions, diumenge a sinch horas y tres quarts, al offici, a la tarde, a la predica y després a las primeras oracions, dilluns al offici, a la tarde a la predica y a completas y després al reservar, que a rahó dos sous per quiscun toch són --- 1 ll. s. /130v./

Ítem per la sera se cremà en dita festa en dits dos dies, sexanta quatre lliures quinze sous y sis dines, dich --- 64 ll. 15 s. 6

Ítem per la exacció de ditas cent quinze lliures en penció quiscun any, vuyt lliures dotze sous y sis, que és a rahó de un sou y sis dines per lliura acostuma de pagar la obra al procurador y encara que lo dit doctor Agospí deixà deu lliures per dita exacció la restant una lliura set sous y sis de dita exacció se és aplicada al gasto de dita sera --- 8 ll. 12 s.

SUMA --- 115 ll. s.

Ceterum quia quelibet pia institució sua meretur dote dotari maxime quia qui altari servit de altare vivere debat. Ideo donamus dicto nomine et offerimus Domino Deo et dicta pia institutionis, et pro ea dominis operariis dicta parochialis ecclesiae Beatae Mariae de Pinu, presentis civitatis Barchinone licet absentibus inferius tamen acceptantibus bis mille tercentum libras, monette barchinonensis, tam pro dotatione eiusdem fundationis, quam pro exactione pentionis dictum centum quindecim librarum annuatim, recipiendas pro dicta fundatione, quasquidem bis mille tercentum libras incontinenti cum fuerit acceptata huiusmodo fundacio per dictos dominos operarios, dicere et sribere promittimus ipsis dominis operariis in tabula cambii sive cominium depositorum presentis civitatis ad nutum seu soltam notarium infrascripti, volentes et ordinantes quod dictae bis millae tercentum librae a dicta tabula extrahi seu levari non possint nisi pro smertio de eis faciendo in loco tuto et seguro, ad cognitionem dictorum dominorum operariorum dictae parochialis ecclesie. Cum clàusula expressa quod in casu luitionis dictae bis mille tercentum libre, deponantur et deponi habeant in eadem tabula, a qua levari requeant nisi pro alio smentio, faciendo et sich observari habeat perpetuo, in super convenimus et promittimus predictam institutionem dicta festivitatis et omnia et singula supradicta habere ratta valida atque firma, et contra predicta non facere nec venire, quavis causa seu ratione. Ad haec nos, Josephus Borrell, pharmacopoli /131r./ uti operarius biennio currenti dicta parochialis ecclesiae Beatae Mariae de Pinu, presentis civitatis, et uti procurator Admodum Illustrissimi Domini D. Francisci de Bournonville et Peraportussa, marquionis de Rupit et vicecomitis de Joch, uti operarii dicta parochialis ecclesia. Ut de mea procuratione coniat intro altero penes notarium infrascriptum, recepto die sexta currentium mensis et anni. Michael Rossell, magisteri domorum, et Joannes Estiu, pallisserius, etiam biennio currenti operarii dicta parochialis ecclesia dicto nomime.

Gratis et acceptamus dictam institutionem et fundatione festivitatis Orationis Quadragesima Horarum, per vos dictos dominos manumissores, superius factam modo et forma presentis convenimusque et promittimus vobis, dictos dominis manumissoribus, quod annuatim perpetuo nos, dicto nomine et successores, in administratione dictae Opera, celebrari faciemus dictam festivitatem diebus predictis, cum solempnitatibus, modo et forma superius expressis. Et predicta omnia et singula attendere et complere primitus sub bonorum jurium reddituum et emolumentorum habitorum et habendorum dicta Opera. Et ut predicta et juramus nos omnes dictas partes. Haec igitur.

Actum. (se pugan apagar tots los siris, exceptat los del Altar Major Y.9, y antes de vespres encender tota la cera fins al tancar la Iglesia). Ita aprobat notarius infrascriptus manu propria x.

Testes firmarum dictorum dominorum manumissorum qui dicto die firmarunt. Sunt Magnificus Petrus Joannes Finestras V. I. Doctor, Barcinone populatus, et Joannes Calell, clitor portalis Sancti Anthoniis, civis Barcinone.

Testes firmarum dictorum dominorum operariorum, qui predicta firmarunt et acceptarunt. Barcinone, die dècima mensis octubris predicti anni millesimi sexcentessimi nonagesimi primi. Sunt Joannes /131v./ Llacuna et Josephus Galí, scriptores Barcinone x.

In predicte misor? In his precedentibus quinqué papiri soleis presenti comprehenso, alieno calamó scriptorum fidem ego, Ludovicus Fontana, auctoritatibus apostòlica et regia notarius publicus Barcinone, hic me subscrivo et meum solitum appono. Signum X.

/186r./ Los marmessors del testament del Sr. Prior Dr. Balthazar Aguspí, inseguint sa voluntat declarada en son testament, que feu i firmà en poder de Lluys Fontana, notari públic de Barcelona, als 15 de agost 1689, fundaren e instituyren en la present Iglesia la festivitat de las Quaranta Horas, continuas y sens interpellació alguna, celebradora lo die que se celebra la festivitat del Patrocini de Maria Santíssima, que se acostuma celebrar la segona dominica del mes de novembre y lo dilluns immediat, del modo, orde y forma està llargament expressat en lo acte de dita fundació, rebut en poder de dit Fontana, notari, als 8 de octubre 1691.

Dotaren dita fundació de 2300 lliures, que per dits marmessors foren dites als Srs. Obrers per partida de taula de la present ciutat, feta als 12 de octubre 1691, a solta de dit Fontana.

Dich: 2300 lliures.

Se esmersaren, ço és:

Mil y cent lliures ab lo censal de Francisco Collada, de preu 55 lliures en mesada de octubre, continuat en lo *Speculo Generalis*, fol. 240= 1100 lliures.

Sinch-centas sinquanta lliures ab lo censal de preu 27 lliures i 10 sous, feya Pere Rubert en octubre. *Speculo Generalis*, fol 51= 550 lliures.

Sis-centas y sinquanta ab lo censal fa Joseph Gurri, de preu 32 lliures i 10 sous, en mesada de octubre. *Speculo Generalis*, fol. 241= 650 lliures.

=2300 lliures.

1. ANNEX MUSICAL 1

SALVE REGINA

Benet Buscarons (1647-1711)

Mestre de capella de Santa Maria del Pi l'any 1691.

Biblioteca de Catalunya M 1168, p. 374-6.

Transcripció Jordi Sacasas 2019.

Aquesta Salve Regina, pertanyent al fons de la Col·legiata de Verdú, la varem transcriure per a la Capella de Música del Pi l'any 2019 com a homenatge al mestre Buscarons, en el context de la recuperació de la música antiga del Pi. Agraeixo a Bernat Cabré l'edició d'aquesta modesta transcripció.

LES QUARANTA HORES DE SANTA MARIA DEL PI (1691). UN EXEMPLER D'ART I MÚSICA PER EL CULTE A LA BARCELONA DEL SEGLE XVII

Salve Regina

Font: Biblioteca de Catalunya M 1168, p. 374-6

Benet Buscarons (1647-1711)

9

Re - gi - na,
Sal-ve, Re - gi - na,
Re - gi - na,
gi - na,
[Sal - ve, Sal - ve,
[Sal - ve, Sal -
[Sal - ve, Sal - ve, Re - gi - na, Sal -

JORDI SACASAS SEGURA

20

Sal - ve, Sal - ve, Re - gi - na, Ma -

Sal - ve, ve, Re - gi - na, Ma -

Sal - ve, Sal - ve, Sal - ve, Re - gi - na, Ma -

Sal - ve, Sal - ve, Re - gi - na, Ma -

Re - gi - na, Sal - ve, Re - gi - na, Ma - ter

ve, Sal - ve, Re - gi - na, Ma - ter

ve, Sal - ve, Re - gi - na, Ma - ter

ve, Sal - ve, Re - gi - na, Ma - ter

LES QUARANTA HORES DE SANTA MARIA DEL PI (1691).
UN EXEMPLE D'ART I MÚSICA PER EL CULTE A LA BARCELONA DEL SEGLE XVII

40

se - ri - cor - di - æ,
se - ri - cor - di - æ,
se - ri - cor - di - æ,
se - ri - cor - di - æ,
se - ri - cor - di - æ,
vi - ta, dul - ce - do, et spes nos - tra,

se - ri - cor - di - æ, vi - ta, vi - ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal -

se - ri - cor - di - æ, vi - ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal -

se - ri - cor - di - æ, vi - ta, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal -

et spes nos - tra, sal - ve. sal - ve.

et spes nos - tra, sal - ve. sal - ve.

et spes nos - tra, sal - ve. sal - ve. Ad te Ad te cla - ma - mus Ad te cla -

et spes nos - tra, sal - ve. sal - ve. Ad te Ad te cla - ma - mus Ad te cla -

sal - ve. et spes no - stra, sal - ve.

ve. et spes no - stra, sal - ve.

do, et spes no - stra, sal - ve.

sal - ve. et spes no - stra, sal - ve.]

59

Ad te Ad te clama - mus Ad te clama - mus clama -
Ad te Ad te clama - mus Ad te clama - mus clama -
ma - mus Ad te clama -
mus Ad te clama - mus clama -

68

mus ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te ad te su-spi-ra -
mus ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te
mus ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te
mus ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te ad te
ex-su-les fi - li-i He - vae, ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te
ex-su-les fi - li-i He - vae, ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te
[ex-su-les fi - li-i He - vae, ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te
ex-su-les fi - li-i He - vae, ex-su-les fi - li-i He - vae, ad te

LES QUARANTA HORES DE SANTA MARIA DEL PI (1691).
UN EXEMPLE D'ART I MÚSICA PER EL CULTE A LA BARCELONA DEL SEGLE XVII

77

mus, ad te su - spi - ra - mus, su - spi - ra - mus, ge - men -
 ge - men -
 ge - men -
 su - spi - ra - mus, ad te su - spi - ra - mus, ge - men -
 ge - men - tes
 ge - men - tes
 ge - men - tes
 ge - men - tes

87

tes et flen - tes]
 tes et flen - tes
 tes et flen - tes
 tes et flen - tes
 et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val -
 et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val -
 et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val -
 et flen - tes in hac la - cri - ma - rum val -

97

E - ia, er - go, ad-vo - ca - ta no - stra, il-los tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los
 E - ia, er - go, ad-vo - ca - ta no - stra,] il-los tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los
 ad-vo - ca - ta no - stra, il-los
 ad-vo - ca - ta no - stra,
 le. ad-vo - ca - ta no - stra,
 le. ad-vo - ca - ta no - stra,
 le. ad-vo - ca - ta no - stra,
 le. ad-vo - ca - ta no - stra,

105

ad nos con - ver - te; ad
 tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los
 il-los tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los ad nos con - ver - te; ad
 il-los tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los
 il-los tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los
 il-los tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los
 il-los tu - os mi - se - ri - cor-des o - cu - los

LES QUARANTA HORES DE SANTA MARIA DEL PI (1691).
UN EXEMPLE D'ART I MÚSICA PER EL CULTE A LA BARCELONA DEL SEGLE XVII

113

nos con-ver - te; ad nos con - ver - te; con-ver - te;
 [ad nos con - ver - te; ad nos con-ver - te; con-ver - te; et Je -
 ad nos con - ver - te; ad nos con-ver - te; con-ver - te;
 nos con-ver - te; ad nos con-ver - te; con-ver - te; et Je -
 ad nos con-ver - te; ad nos con-ver - te;
 ad nos con - ver - te; ad nos con - ver - te;
 ad nos con-ver - te; ad nos con-ver - te;
 ad nos con-ver - te; ad nos con-ver - te;

122

et Je - sum, be-ne- di-ctum fru - ctum fru - ctum fru-ctum ven-tris tu -
 sum, be-ne-di-ctum fru - ctum fru - ctum fru-ctum ven-tris
 et Je - sum,
 sum,

130

i,
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um o-sten-de.
tu - i,
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um o-sten-de.
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um o-sten-de.
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um o-sten-de.
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um no-bis post
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um no-bis post
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um no-bis post
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um no-bis post
no - bis no-bis post hoc ex-si-li-um no-bis post

139

no-bis post hoc ex-si-li-um o-ten-de. o-sten-de. O cle -
no-bis post hoc ex-si-li-um o-ten-de. o-sten-de. O cle -
no-bis post hoc ex-si-li-um o-ten-de. o-sten-de. O cle -
no-bis post hoc ex-si-li-um o-ten-de. o-sten-de. O cle -
hoc ex-si-li-um o-sten-de. o-sten-de. O
hoc ex-si-li-um o-sten-de. o-sten-de. O
hoc ex-si-li-um o-sten-de. o-sten-de. O
hoc ex-si-li-um o-sten-de. o-sten-de. O

LES QUARANTA HORES DE SANTA MARIA DEL PI (1691).
UN EXEMPLE D'ART I MÚSICA PER EL CULTE A LA BARCELONA DEL SEGLE XVII

149

mens, O

mens, O

mens, O

mens, O

O pi - a, O

160

O dul-cis Vir - go Ma - ri - a.

O dul-cis Vir - go Ma - ri - a.

O dul-cis Vir - go Ma - ri - a. O dul-cis Vir - go Ma - ri - a.

O dul-cis Vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a.

O dul-cis Vir - go Ma - ri - a. Ma -

O dul-cis Vir - go Ma -

O dul-cis Vir - go Ma -

O dul-cis Vir - go Ma -

O dul-cis

169

O dul-cis Vir - go Ma - ri - a.
O dul-cis Vir - go Ma - ri - a. O dul - cis
O dul-cis Vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. O
O dul-cis Vir - go Ma - ri - a. O dul-cis
ri - a. O dul-cis Vir - go Ma - ri -
ri - a. O dul-cis Vir - go Ma -
a. Ma - ri - a. O dul-cis
Vir-go Ma - ri - a. O dul-cis Vir - go Ma - ri - a.

178

O dul-cis Vir - go Ma - ri - a. Ma - a. a. Ma - ri - a.]
a. Vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.]
dul-cis Vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.]
Vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.
a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.]
ri - a. Ma - ri - a. Ma - ri - a.]
Vir - go Ma - ri - a. Ma - ri - a.]
Ma - ri - a.

2. ANNEX MUSICAL 2

DOS OBRES PER A ORGUE

Francesc Llussà (1687?-1739)

Organista de Santa Maria del Pi l'any 1691.

Transcripcions de Berenguer Montserrat.

La transcripció d'aquestes dues obres ha estat a càrrec de l'organista Berenguer Montserrat, el qual ha posat en escriptura moderna, apta per a ser tocada en un manual d'una manera natural a partir dels originals a quatre sistemes, tal i com era habitual a l'època.

VERSORS PER A L'HIMNE SACRIS SOLEMNIIS

Biblioteca de Catalunya M 736/5 (Pedrell).

Sacris Solemnis

Francesc Lussà

Transcripció: Berenguer Montserrat

1r Sacris a 4. Verso de Mn. Francisco Llusá

2
2n Sacris à 3. Partit

4

8

12

16

20

3r Sacris à Duo

The musical score for '3r Sacris à Duo' features six staves of music. The first staff begins with a melodic line consisting of eighth-note pairs followed by grace notes, accompanied by a basso continuo line with sustained notes. The subsequent staves show harmonic progression with sustained notes and rhythmic patterns. Measure numbers 3, 4, 8, 12, 16, and 20 are indicated above the staves.

4
4t Sacris à Duo

8

12

16

20

23

5è Sacris, Partit de mà dreta

The musical score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature varies between common time (indicated by a 'C') and 6/8 time (indicated by a '6/8'). The first staff begins with a dotted eighth note followed by a sixteenth note, then eighth notes. The second staff starts with a quarter note. The third staff begins with a sixteenth note. The fourth staff starts with a quarter note. The fifth staff begins with a sixteenth note. The sixth staff starts with a quarter note.

6

[6è] Sacris

The musical score consists of six staves of music for two voices. The top two staves are soprano voices, and the bottom four staves are bass voices. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are mostly homophony, with occasional harmonic or melodic variations. The bass parts provide harmonic support, often consisting of sustained notes or simple chords.

12

16

20

7è Sacris à 4

4

9

13

17

21

VERSORS PER A L'HIMNE PANGE LINGUA
Biblioteca de Catalunya M 1168, p. 374-6 .

Pange lingua

Francesc Llussà
Transcripció: Berenguer Montserrat

1r Pangelinuga Lleno

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 (Treble) has a key signature of one sharp and a common time signature. Staff 2 (Bass) has a key signature of one sharp and a common time signature. Staff 3 (Treble) has a key signature of one sharp and a common time signature. Staff 4 (Bass) has a key signature of one sharp and a common time signature. Staff 5 (Treble) has a key signature of one sharp and a common time signature. Measure numbers 1, 4, 8, 13, and 17 are indicated above the staves. The score concludes with a [Fine] and [D.C. al Fine].

¹Francesc Llussà indica en els diferents versos *D.C. al fine* amb dos calderons: un a l'última barra i l'altre, a la barra del 12è compàs. Pel desplegament del 13è vers, queda clar que l'últim temps de cada vers és la caiguda del 12è compàs. En alguns altres versos utilitza un símbol de repetició. És possible que l'intèpret adaptés les últimes notes per aconseguir un final conclusiu.

2

2n Pangelinuga: Partido de mano derecha a dos tibles

The musical score consists of six staves of music for two tambourines (tibles). The music is in 3/2 time, indicated by a treble clef and a sharp sign, with a key signature of one sharp. The first staff begins with a forte dynamic (F) and a grace note. The second staff starts with a bass clef and a sharp sign. The third staff begins with a bass clef and a sharp sign. The fourth staff begins with a bass clef and a sharp sign. The fifth staff begins with a bass clef and a sharp sign. The sixth staff begins with a bass clef and a sharp sign. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and dynamic markings such as forte (F), piano (P), and accents. The score concludes with a [Fine] marking at measure 9 and a [D.C. al Fine] marking at measure 18.

¹Durant la transcripció s'han multiplicat els valors per dos per facilitar-ne la lectura.

3n Pangelinuga: Partido a dos Baxos

3

4

8

12 [Fine]

15

19 [D.C. al §]

¹Durant la transcripció s'han multiplicat els valors per dos per facilitar-ne la lectura.

²S'ha afegit el primer compàs per a la repetició.

4

4t Pangelinuga: Partido

4t Pangelinuga: Partido

[Fine]

[D.C. al Fine]

5è Pangelinuga: Duo

5è Pangelinuga: Duo

1

3

7

11 [Fine]

15

19 [D.C. al §]

6è Pangelinuga

6

¹Durant la transcripció s'han multiplicat els valors per dos per facilitar-ne la lectura.

6

[Fine]

12

17

[D.C. al §]

7è Pangelinuga

7

[§]

[Fine]

[D.C. al §]

8è Pangelinuga: a duo

15

4

9

[Fine]

¹Durant la transcripció s'han multiplicat els valors per dos per facilitar-ne la lectura.

14

18 [D.C. al §]

9è Pangelinuga: a duo

4

8

11 [Fine]

15

19 [D.C. al §]

10è Pangelinuga: a 3, partit de ma dreta a dos tibles

The musical score consists of six staves of music for two bass drums (tibles). The music is in 3/4 time and major key. The first staff uses a treble clef and a common time signature, while the subsequent staves use a bass clef and a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings such as [Fine] at measure 11 and [D.C. al %] at measure 19. Measure numbers 8, 10, 11, 15, and 19 are indicated above the staves.

¹S'ha afegit el primer compàs per a la repetició.

11è Pangelinuga: Dos tiples clarines o corneta

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

[Fine]

10

[D.C. al §]

16

17

18

19

12è Pangelinuga: mano derecha

12è Pangelinuga: mano derecha

1

2

3

4

5

6

¹En el manuscrit hi apareix una negra, enllot d'una corxera.

²No queda clar en el manuscrit. La veu de soprano té 5 negres en aquest compàs. Per analogia al compàs 13 queda eliminat un re negra entre el la corxera i el re semicorxera.

8

10

12 [Fine]

14

16 1

18

20 [D.C. al Fine]

¹No s'aprecia si és un si o un do, però per context sembla ésser un si.

12
13è Pangelingua: verso de ???

¹En el manuscrit hi apareix un do diesí.

²En el manuscrit hi apareix un si.

8. BIBLIOGRAFIA

BALDELLÓ I BENOSA, Francesc, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) de Barcelona, s. XV-XVI», *Anuario Musical*, núm. 4 (1949), p. 155-180.

BARRIO GOZALO, Maximiliano, «Monseñor Molines, ministro de Felipe V en Roma y conflicto de fidelidades (1709-1717)», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, núm. 36 (2017), p. 105-132.

BOFARULL I BROCA, Antoni de, *Guia Cicerone de Barcelona o sea viajes por la ciudad, con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos*, Barcelona: Imprenta Hispana de V. Castaños 1855.

BUONGIORNO, Ferdinando (OM.), *Oratio quadraginta horarum ab Ecclesia ad Divinam implorandam misericordiam. Frecuenter haberi solita fidelium saluti tam publice quam privatim per quam utilis, et apprime necessaria*, Venècia: Giovanni Antonio Rampazzetto, 1601.

CAMPA CARMONA, Ramón de la, «Las fiestas de la Virgen en el año litúrgico católico», a ARANDA DONCEL, Juan; CAMPA CARMONA, Ramón de la (coords.), *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Córdoba: Litopress, 2016, p.127-199.

CAMPANY, Aureli, «El culte de les Quaranta Hores», *Parroquia de Nuestra Señora de Belén. La Cripta de San Ignacio. Suplemento a la "hoja dominical" de la parroquia, octubre del Año Santo 1925*, Barcelona: Tallers de la Casa Altés, 1925, p. 23-24.

CAMPURÍ I PLA, Xebi, *L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la premsa a la Catalunya del seu temps*, Barcelona: Fundació Noguera, 2008.

CANALS CASAS, Joan Maria, «El culto a la Eucaristía», *Dossiers CPL*, núm. 71, 2.^a ed., Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2001.

CÁRDENAS, Diego Lope de, *Compendio historico de la oracion de las Quarenta Horas, llamada comunmente el Jubileo Circular*, Ecija: D. Benito Daza impresor, 1802.

CARMONA MORENO, Félix (OSA), «Cuarenta horas, culto eucarístico con siglos de tradición», a Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, vol. 2 (2003), p. 633-652.

CERRO NARGÁNEZ, Rafael, «El canceller Oleguer de Montserrat, fundador de l'Oratori de Barcelona i Bisbe d'Urgell (1617-1694)», *Analecta Sacra Tarragonensis*, vol. 72 (1999), p. 143-161.

—, «Una familia catalana al servei d'Àustries i Borbons: els Huguet, Puig i Fitor de Vila-Rodona», *La Resclosa*, núm. 19 (2015), p. 83-95.

FARGAS PEÑARROCHA, María Adela, «Poder i xarxes matrimonials, 1599-1621, aproximació envers una distribució de les àrees de domini familiars a Barcelona», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, núm. 12 (1992), p. 95-126.

FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge, «*Ostensio regis*: la "Real Cortina" como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles», *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, núm 4 (2011), p. 167-209.

GABANTI, Bartolomeo, *Thesaurus Sacrorum Rituum seu comentaria in rubricas missalis et breviarii romani*, Roma: Francesco Caballo, 1628.

GARCIA FUENTES, Gemma, «Sociabilidad religiosa y círculos de poder. las Escuelas de Cristo, de Madrid y Barcelona, en la segunda mitad del siglo XVII», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, núm. 13, 2 (1993), p. 319-328.

GAYA CATASUS, Jaume, «Societat i economia agrària al Penedès segle XVI i XVII. El terme de Subirats, la parròquia de Sant Pere de Lavern», ALBAREDA I SALVADÓ, Joaquim (dir.), Tesi doctoral [en línia] UPF, Barcelona, 2016 <URL: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/396132#page=1>> [15 de juliol 2022].

HIPONA, Agustí d', *De Trinitate* [en línia], a MOUNTAIN, W. J. (ed.), *Bibliotheca Augustana*, Turnhout, 1968, Liber IV, VI, 10 <URL: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost05/Augustinus/aug_tr00.html> [12 de setembre de 2022].

IRAIZOZ, Fermin de, *Directorio de Sacrificantes. Instrucción theori-práctica acerca de las rúbricas generales del Missal, Ceremonias de la Missa Rezada y Cantada y Oficios de Semana Santa y de otros días especiales del año*, Pamplona: Viuda de Alonso Burguete, 1747.

JIMÉNEZ PABLO, Esther, «Oratorian spirituality in the roman court and its incidence on the pro-spanish faction», *Librosdelacorte.Es*, monogràfico núm. 2, año 7 (2015), p. 26–38.

KNIGHTON, Tess, «Minstrels in High Places: the reception of the relic of St Isidore the Farm-Labourer in Barcelona (1623)», [en línia] Paisajes Sonoros Históricos (2019) <URL: <http://www.historicalsoundscapes.com/en/evento/1025/barcelona>> [12 de setembre de 2022].

LABARGA GARCÍA, Fermin, *La Santa Escuela de Cristo*, Madrid: BAC Biblioteca de autores cristianos, 2012.

LAPLANA, Josep de Calassanç, *L'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978.

LAUAND, Luiz Jean, «¿Es Santo Tomás el autor del Adoro te devote?» [en línia], *Mirandum*, año III, núm. 8 (1999), p. 35-45 <URL: <http://www.hottopos.com/mirand8/devote.html>> [20 de juliol de 2022].

LÓPEZ CONDE, Rubén, «"Il Teatro delle Quarant'ore". Escenarios de una fiesta italiana en España», a Camacho Rosario et al. (eds.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Malaga: Universidad de Málaga (2011), p. 689-714.

LÓPEZ VIZCAINO, Pilar; CARREÑO RODRÍGUEZ, Ángel Mario, *Juan Carreño de Miranda: vida y obra*, Oviedo: CajAstur, 2007.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, «La evolución espiritual de la Monarquía Hispana durante el período denominado "postridentismo"», *Miscelánea Comillas*, vol. 78, núm 152 (2020), p. 247-266.

MINUART, Agustí Antoni (OSA), *El solitario en poblado, vida del venerable, e ilustre doctor Antonio Pablo Centena dean de la Santa Iglesia de Barcelona y hermano de la Venerable Escuela de Christo en dicha Ciudad*, Barcelona: Imprenta de Juan Piferrer, 1744.

Missale Romanum ex decreto Sacrosanctum Concilium Tridentinum, Lió: 1686. APSMP Biblioteca.

OLALLA Y ARAGÓN, FRUTOS BARTOLOME DE, *Ceremonial de las missas solemnes cantadas, con diaconos, ò sin ellos, segun las rubricas del missal romano*, Madrid: Juan GARCIA INFANZON, 1695.

PAVIA I SIMÓ, Josep, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.

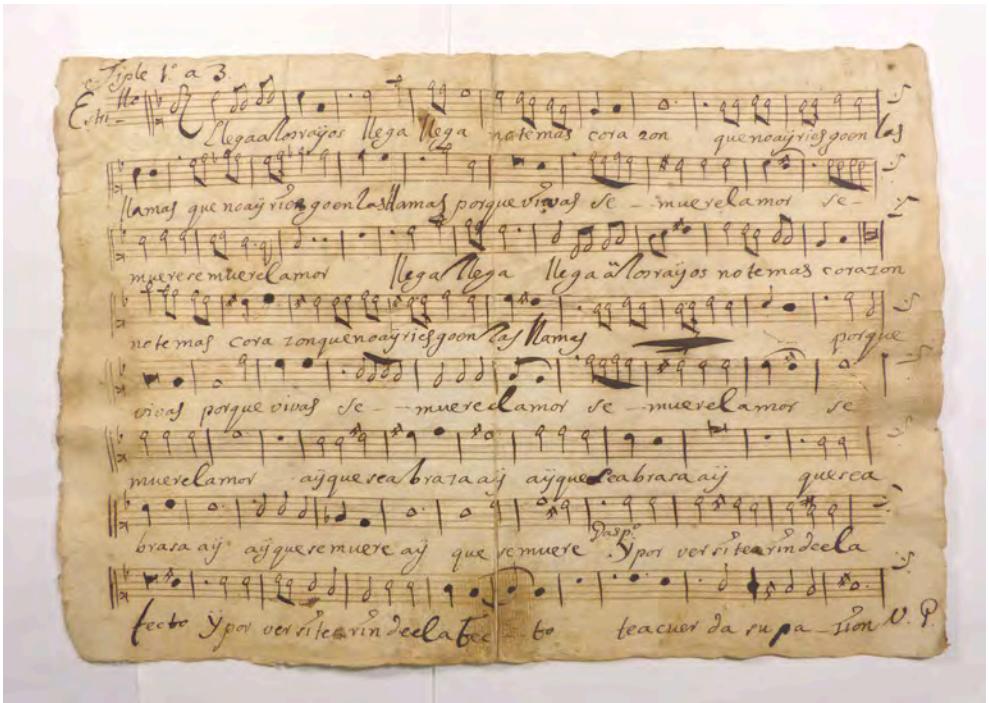
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo: 1650-1700*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

PICUCCI, Egidio (OFM Cap.), «Le Quarantore nei Documenti pontifici e nella pietà del Popolo di Dio», *L'Osservatore Romano* (2-3 maig 2005).

- PIGNATELLI, Giacomo, *Consultationes canonicae*, Venècia: Paolo Balleonio, 1668.
- RANGONI, Fiorenza, «Apparati festivi a Roma nel XVII secolo, le Quarantore», *Roma moderna e contemporanea*, vol. XVIII (2010), 1-2, p. 275-308.
- RAVENTÓS I ESCOFET, Josep; BOSCH DE NOIA I CASANOVAS, Ramon, *El Castell de Subirats*, Vilafranca del Penedès: Caixa d'estalvis del Penedès, 1976.
- RIBAS VENTURA, José, *La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (vulgo del Pino), declarada Basílica por su S. S. el Papa Pío XI en 1925*, Barcelona: Manuscrit inèdit, 1926. APSMP Biblioteca.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Era Melancólica, figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca: edicions UIB (José J. de Olañeta editor), 2007.
- , *Imago, la cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid: Abada, 2009.
- , *Mundo simbólico, poetica, política y teúrgia en el barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Pablo Lorenzo, «La musica delle quarantore nella Cappella Reale Spagnola nel XVII secolo», a COLZANI, Alberto; LUPPI, Andrea; PADOAN, Maurizio (eds.), *Barocco padano 5: Atti del XIII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 18-20 luglio 2005), Como: A.M.I.S, 2008, p. 337-338.
- RUBÍ, Basili de (OFM Cap.), *Un segle de vida caputxina a Catalunya, 1564-1664: aproximació històrico-Bibliogràfica*, Barcelona: Caputxins de Sarrià, 1977.
- SALISI I CLOS, Josep Maria, «El “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya. trajectòria i problemàtica del trasllat», *Anuario Musical*, núm. 4 (2009), p. 109-136.
- SANS I TRAVÉ, Josep Maria (dir.), *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. VIII, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2014
- SANTA MARIA, Antonio de (OCD), *España triunfante y la Iglesia Laureada en todo el Globo de el Mundo por el patrocinio de María Santísima en España*, Madrid: Julián de Paredes, 1682.
- SENSI, Mario, «Culto eucarístico fuori della messa», a Laura ANDREANI; Agostini PARAVICINI BAGLIANI (eds.), *Il Corpus Domini. Teología, antropología e política*, Firenze: SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 103-138.
- WEIL, Mark, «The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37, núm. 1 (1974), p. 218-248.

MUSICA MENTIS MEDICINA MAESTAE

Miscel·lània en homenatge a Josep Dolcet i Rodríguez



APSMP
ARXIU PARROQUIAL
de SANTA MARIA DEL PI

